The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

781.4
S11t
v. 2

Music lib.

This book must not be taken from the Library building.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/trattatosopralef02sabb

TRATTATO

SOPRA

LE FUGHE MUSICALI

DI

FRA LUIGI ANT.° SABBATINI M. C.

Corredato da copiosi Saggj del suo Antecessore

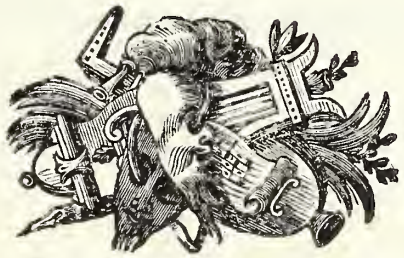
PADRE FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI

DELLO STESS' ORDINE

MAESTRO DI CAPPELLA NELLA BASILICA

DI S. ANTONIO DI PADOVA.

PARTE SECONDA.



VENEZIA MDCCCII.

PRESSO SEBASTIANO VALLE

Con Sovrano Permesso.

SAGGJ

DI FUGHE TUONALI A QUATTRO VOCI

DEL

P. FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI

MINOR CONVENTUALE.

366264

Dopo aver presentati sufficienti Saggj del modo, con cui il *Vallotti* lavorava le sue *Fughe Reali*, dietro a quanto mi sono alla prima proposto, mi conviene ora passare ai Saggj di *Fughe Tuonali*, nelle quali non vale niente meno il nostro Autore, tanto riguardo alla condotta, quanto riguardo ai necessarj ripieghi. Prima peraltro bisogna avvertire, che *Fughe Tuonali* propriamente si dovrebbero chiamar quelle sole, nelle quali la *Risposta* sta esattamente nello stesso Tuono della *Proposta*: e di queste *Fughe* principalmente abbiamo inteso di parlare, quando abbiamo per le *Tuonali* prescritto il metodo per le *Risposte*. Abbiamo tuttavia detto fin d'allora, che vi può essere nella *Risposta*, e qualche volta nella *Proposta*, l'accidente proprio del Tuono della *Quinta*, quando la maniera di modulare sulle due corde del Tuono *Prima*, e *Quinta*, lo richiegga. Siccome però l'accidente proprio della *Quinta*, si può introdurre di passaggio, e in tempo d'Armonìa; anzi, benchè non caschi nelle Parti di *Soggetto*, si può alle volte far sentire nelle Parti, che accompagnano: così sopra tutti questi casi, se ci si presenteranno, faremo le necessarie riflessioni.

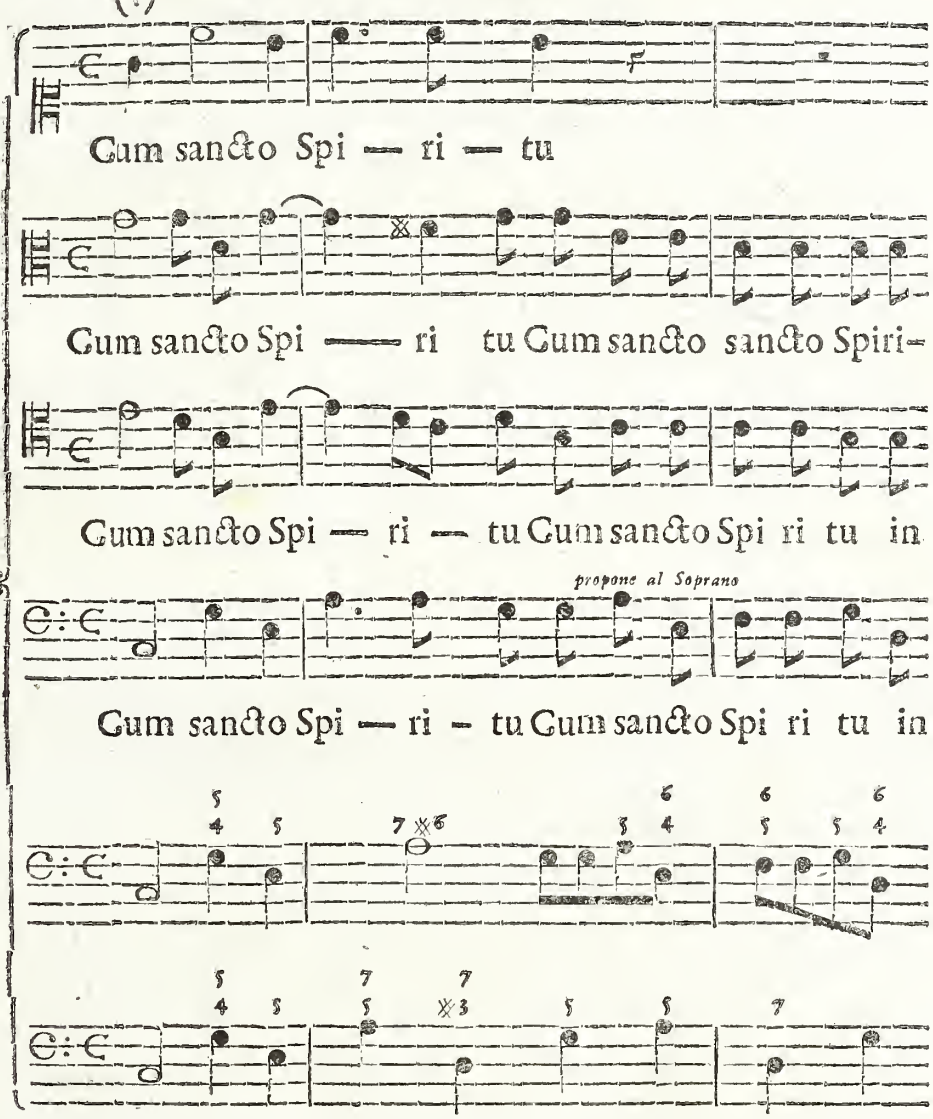
Un'altra avvertenza mi conviene qui suggerire relativa alla disposizione delle *Fughe Tuonali* del *Vallotti*, che qui appresso propongo per esemplari. Il Vallotti, come si è potuto osservare ne' *Saggj* delle *Fughe Reali*, oltre le *Fughe semplici* e *doppie*, usa nelle *semplici* distaccare più o meno la *Risposta* dalla *Proposta*, ossia introdurre molte volte la *Risposta* avanti che la *Proposta* abbia finito di dire il *Soggetto*. Ora se anche nell'esame delle *Fughe Reali* si è, nella disposizione di esse, avuto riguardo a queste diverse maniere di *Fuga*; ciò si rende molto più necessario nell'esame delle *Fughe Tuonali*. Le *Fughe* distaccate presentano una assai maggior facilità, a chi le considera, delle strette; e le strette ricercano ancora meno riflessione, per intenderne la Tessitura delle *Doppie*. Quindi l'ordine suggerito della maggiore o minore facilità, si è esattamente seguito ne' Saggj delle *Fughe Tuonali* come quello, che al Giovane studioso riuscirà più opportuno, e più utile in conseguenza.

DELLE FUGHE TUONALI.

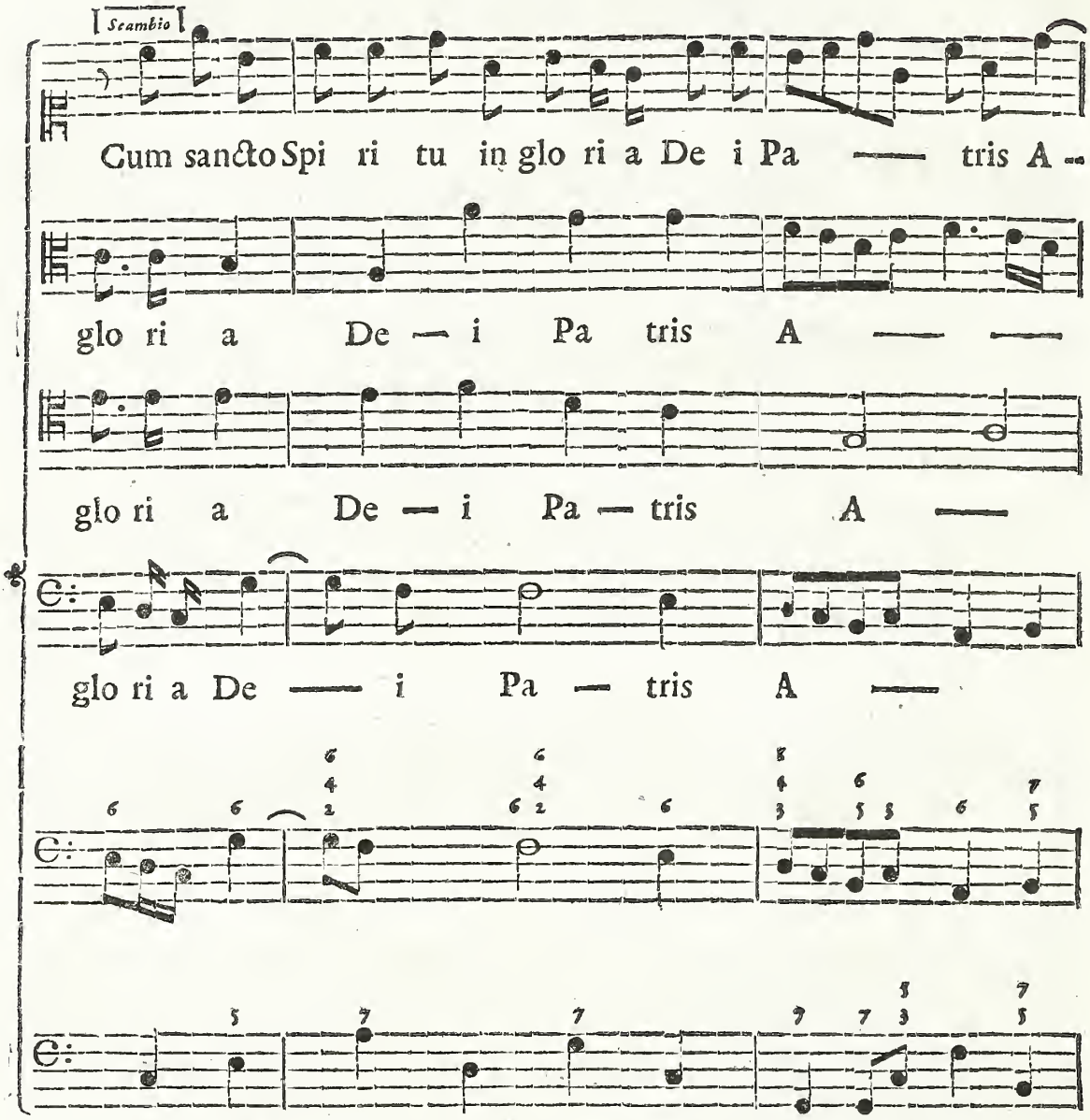
Nel Gloria *in* C. *con Sette Versi*.

Secondando qui le sopra addotte ragioni, dovranno succedere alle *Fughe reali* le *Fughe tuonali* distaccate, le quali spiegando un carattere di maggior facilità, ci faranno strada per arrivare alle *tuonali* attaccate e doppie, che ricercano un artificio maggiore. Siccome poi nell'altra specie di *Fughe* chiamate *reali* fu premesso nel primo *Saggio* un pezzo *Grave*, lo stesso si farà in questa, e nell'altra specie delle *Tuonali*; acciò il novello Compositore da questi Pezzi possa formare una compita idea della condotta della intiera *Fuga*. Qui poi è necessario ricordarsi di quanto fu detto nella pag. 6. Art. II. per ben'intendere le nostre Riflessioni sopra le *Proposte* e *Risposte* nelle *Fughe tuonali*.

(1)

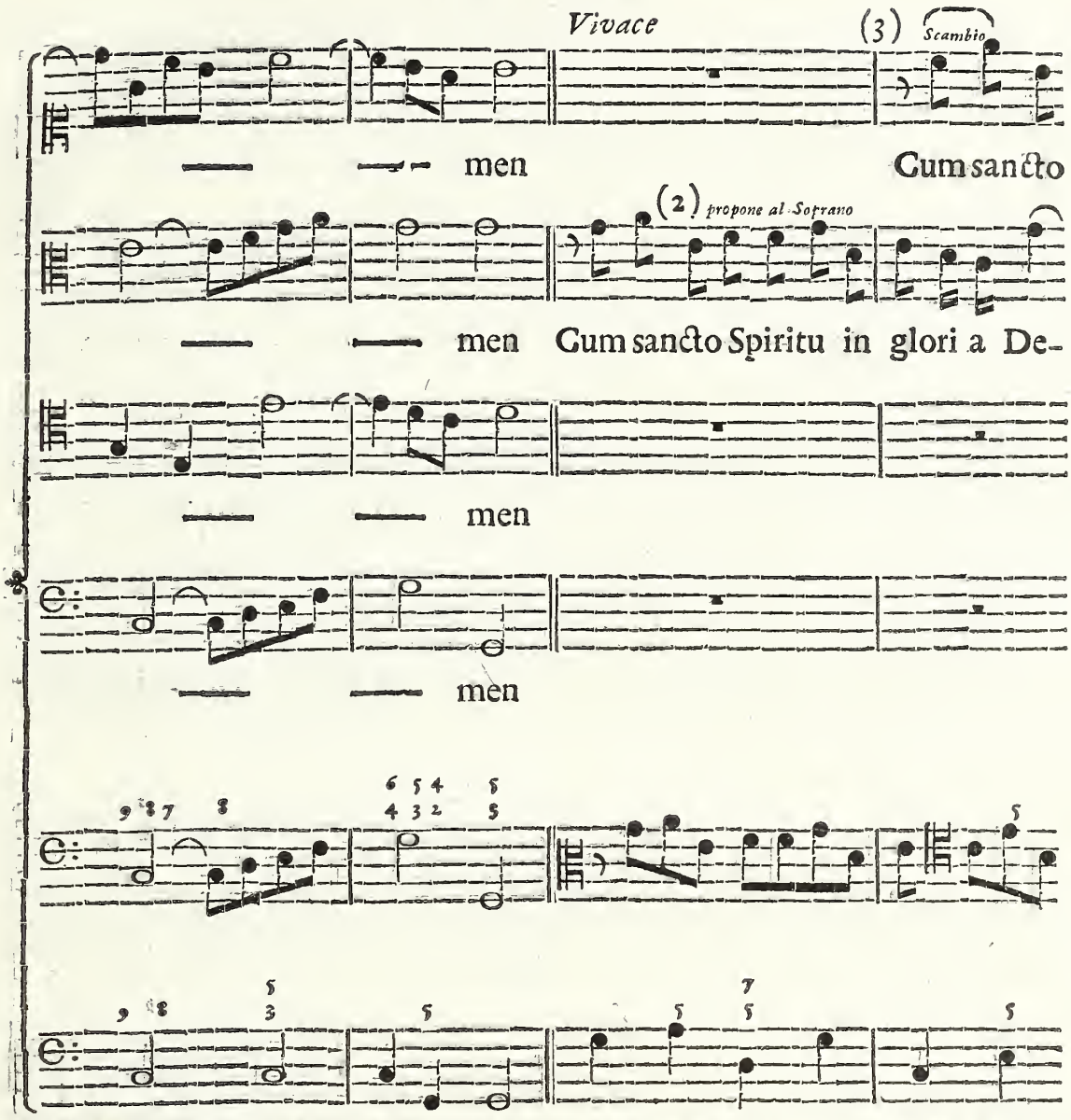


(1) *Incominciando dunque dal detto* Grave, *che precede la* Fuga, *si vedrà questo marcato da due Indicazioni nelle Parti estreme, delle quali la prima annuncia l'effettivo*



tivo Canto *del proprio* Soggetto *da tirarsi ad una rigorosa* Fuga; *e la seconda poi stà per la* Risposta, *che deve corrispondere al* Soggetto *medesimo. Ma siccome questa Specie di* Fughe *richiede nella* Risposta *qualche cambiamento; perciò il segno di questa sarà la parola (scambio) abbracciata sopra al solito con una linea. E questo segno, a maggior chiarezza del novello Compositore, s'incontrerà sempre nella* Risposta *di tutte le* Fughe tuonali. *Ecco intanto, che questo secondo* Grave *forma anch'esso un vero e reale Esordio alla seguente* Fuga. *E qui deve notarsi l'avvedutezza del nostro Autore nel collocare il* Soggetto *della* Fuga *nella Parte del Basso, e la sua* Risposta *in quella del Soprano. Parti sono queste, che in un Pezzo a Coro pieno si rendono certamente le più sensibili. In fine poi, con una maniera la più elegante, conduce la Cantilena su la* quinta *Corda del Tuono, ed ivi posatamente gli dà termine con una sospensione su la stessa* quinta, *e và egregiamente bene, perchè l'attacco della* Fuga *cade su la stessa Corda. Ora dico, che l'attacco della* Proposta, *che si trova nel princi-*

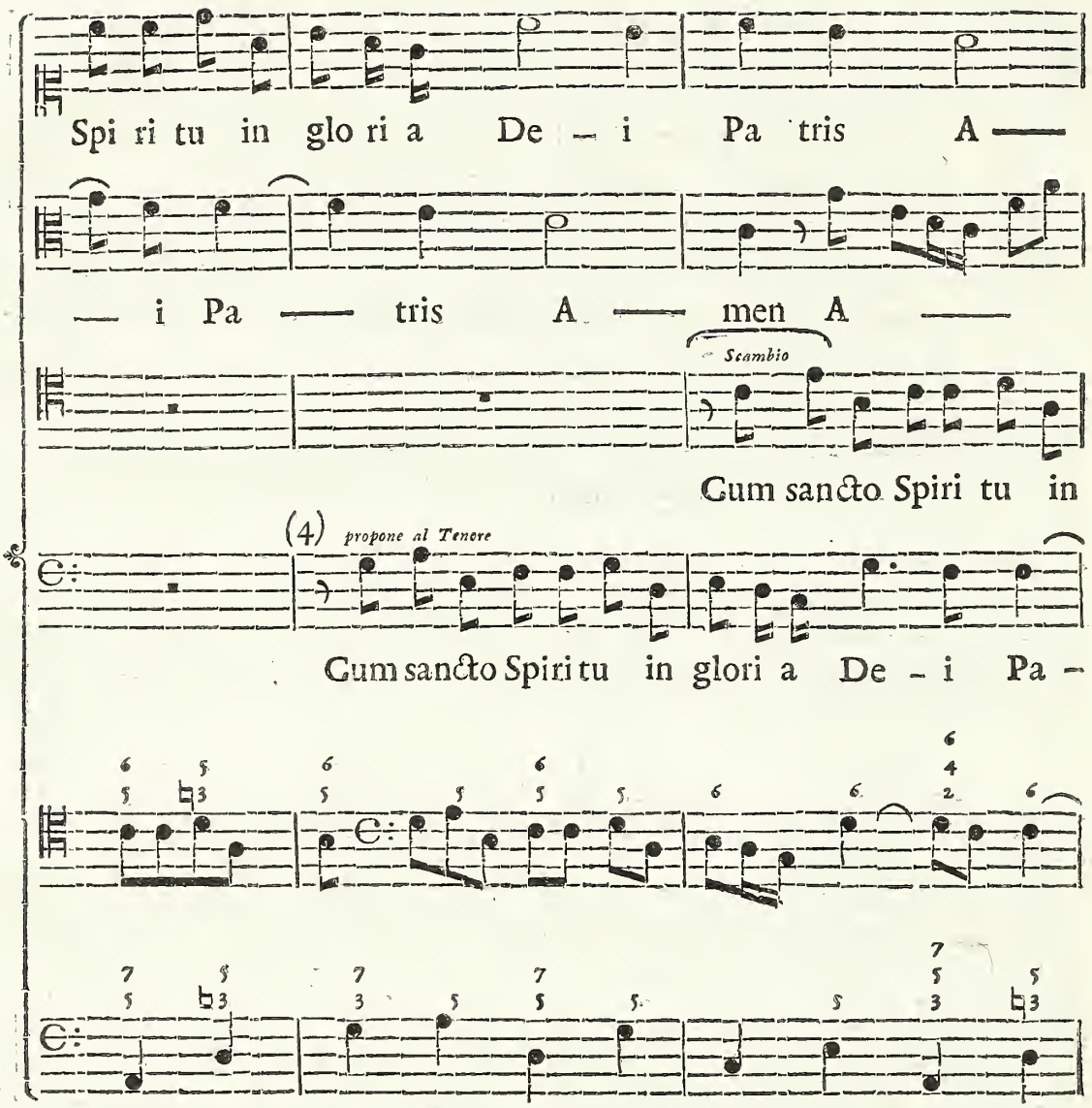
pio



pio di questa Fuga, *eseguita dal Contralto, è in tutto uniforme a quanto eseguì il Basso nella prima Indicazione del Pezzo grave. Così ancora debbo dire su quanto spetta alla seconda Indicazione, che dal Soprano fu eseguita, e che eseguirà nella* Risposta, *che dovrà dare al Contralto in questa* Fuga *medesima. Con questo paragone voglio significare al novello Compositore di apprendere una vera idea per formare il Pezzo grave, che in qualunque specie di* Fuga *vorrà esso premettere; ed in tal guisa andrà esente da qualunque Critica. Passiamo alle necessarie riflessioni per la* Fuga.

(2) *Il periodo di questa* Proposta *è veramente un pò ristretto; ma in questo modo però si udirà la* Fuga *più gioconda, e brillante: per la ragione, che gli attacchi di* Proposta *e* Risposta, *immediatamente fra loro si uniscono, senza frapposizione alcuna che interrompa il continuato moto dell' ideato* Soggetto. *Si osservi dunque, che il Contralto incomincia l' attacco di* Proposta *su la quinta Corda del Tuono, e di grado sale alla Sesta. Continuando poi la sua Cantilena, si appoggia finalmente sull' Armonìa della Corda prima, ossia Tuonale.*

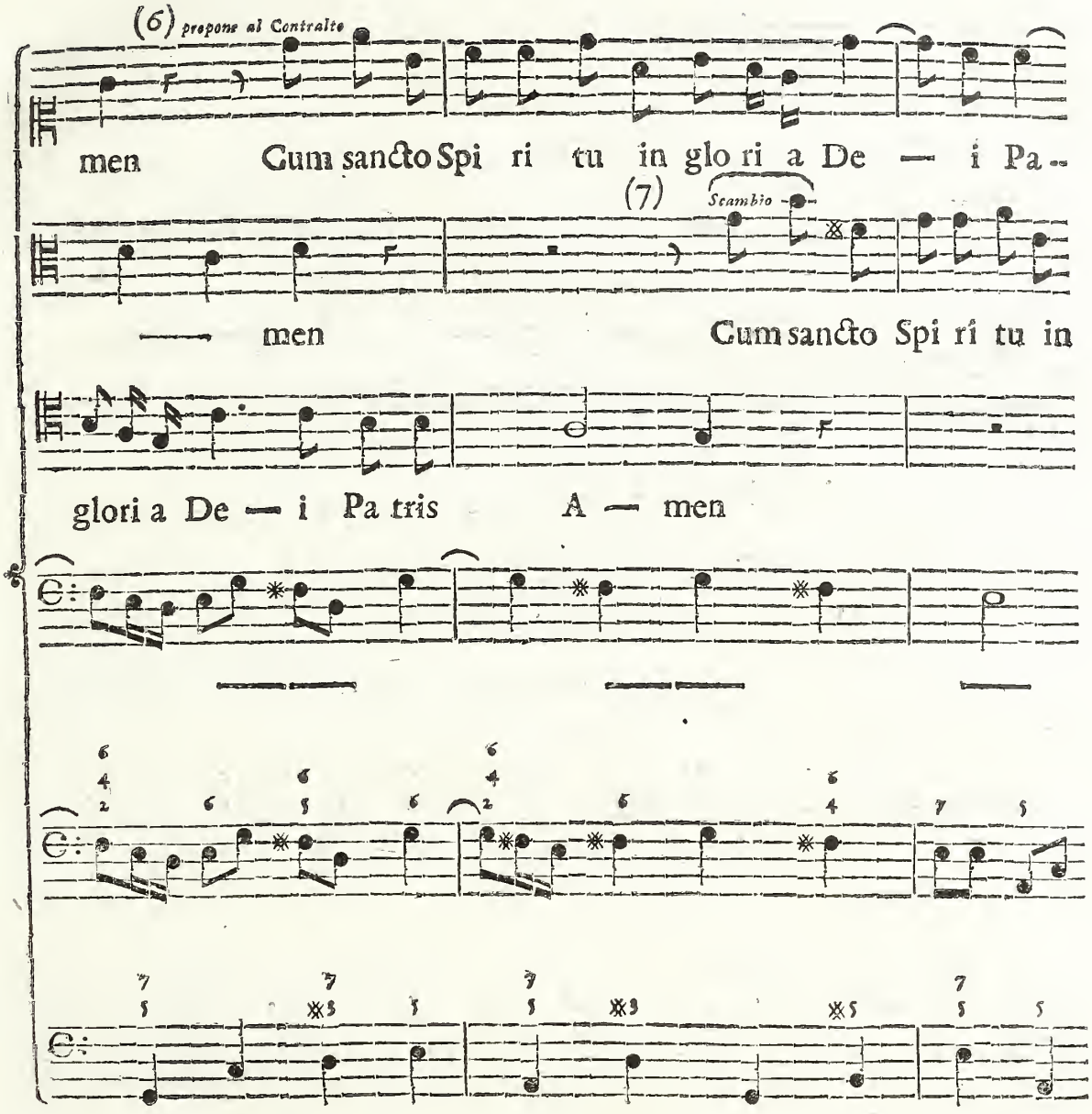
(3) *Il Soprano, viceversa, attacca la sua* Risposta *nella corda Tuonale, e in vece*



di salir di grado, fa un salco di terza; ma così deve contenersi, per appoggiare il suo Canto nell' Armonia della quinta Corda: altrimenti se rispondesse di grado, come fece il Contralto, e se volesse proseguire coi gradi e salti da questo adoperati, non risponderebbe a dovere. A rischiarare nel miglior modo questo punto, dico per regola generale, che in qualunque Specie di Fughe *la* Proposta *e la* Risposta *adoperano sempre Corde diverse; vale a dire, la* Proposta *adopera quelle della Scala tuonale, e la* Risposta *quelle della sua quinta Corda. Dato questo principio, si deve anche ammettere, che la* Risposta *data qui dal Soprano va ottimamente bene; poichè, se il Contralto nella sua Scala dalla quinta passa di grado alla sesta Corda, il Soprano dalla Tuonale passa nella terza Corda della Tuonale stessa, la quale si cambia in Sesta per la Scala della quinta Corda; e così uniforma pienamente la sua Cantilena con diverse Corde a quella della* Proposta *medesima.*

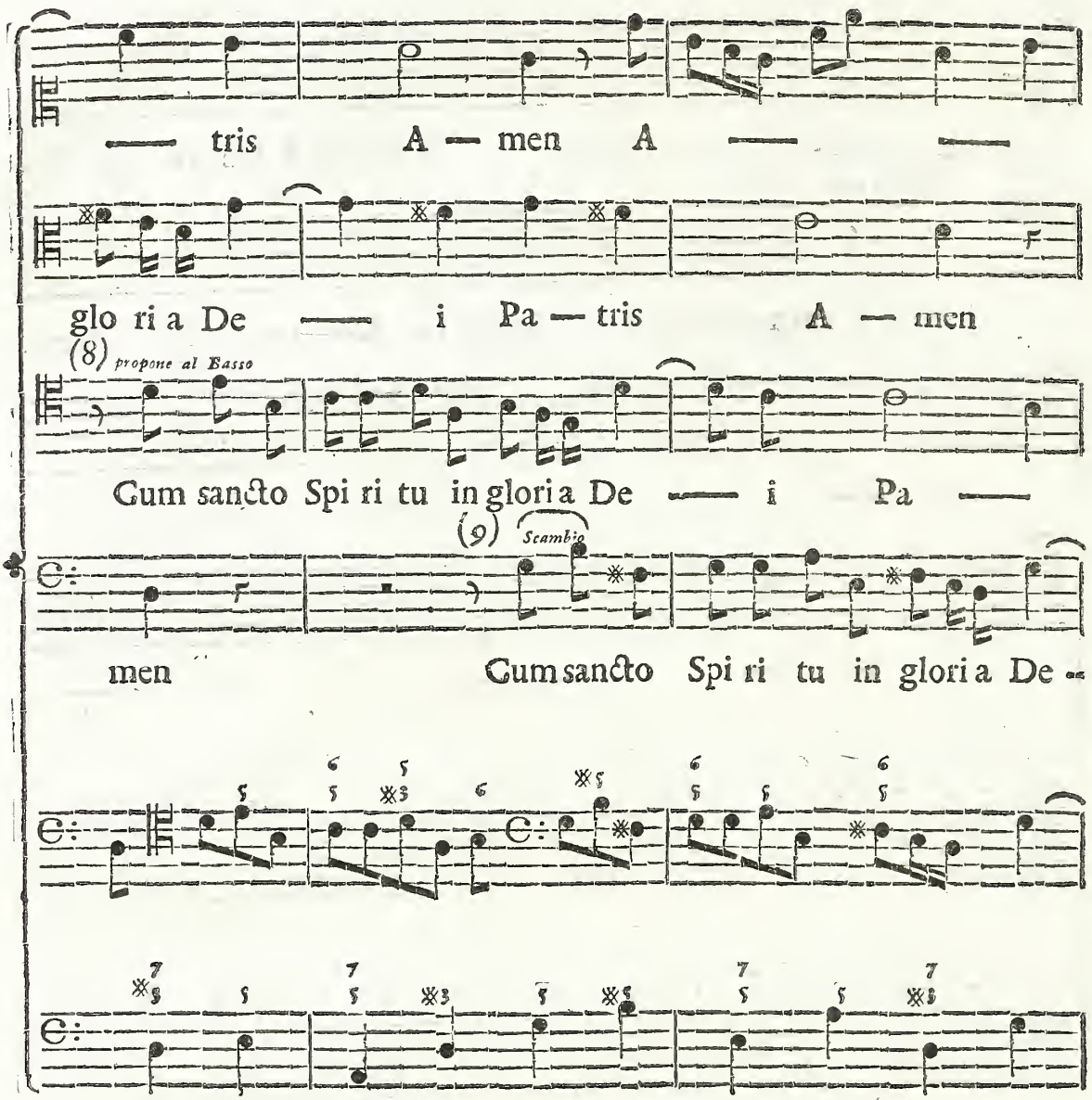
(4) *Stabilito l' ordine degli Attacchi nelle Parti acute, ne segue la corrispondenza delle Parti gravi, ond' è, che il Basso propone, osservando però quanto fece il Contralto.*

(5) *Il Tenore risponde, e si attiene ancor esso a quanto fece il Soprano.*



(6) *Qui ritarda un poco il nuovo Attacco, attesocchè volendo inalzar la* Fuga, *lo trasporta al Tuono della* Quinta, *principiando l'Attacco colla quinta della* Quinta, *lo che richiede la preparazione di una nuova Armonìa, acciò il Cantante sia pronto nella giusta intuonazione. In questo trasporto di Tuono vediamo ancora trasportata la* Proposta, *che dal Contralto passa al Soprano; ciò va benissimo, ed egregiamente conviene a quanto fu detto nell' Articolo I. degli Attacchi pag. 18. penultimo punto; mentre con tali trasporti, si rendono più sensibili gli Attacchi di* Proposta *e* Risposta, *come appunto troviamo nel presente caso. Qui dunque incomincia il Soprano la sua* Proposta *nella Corda, che vien detta* quinta *della* Quinta *del Tuono principale.*

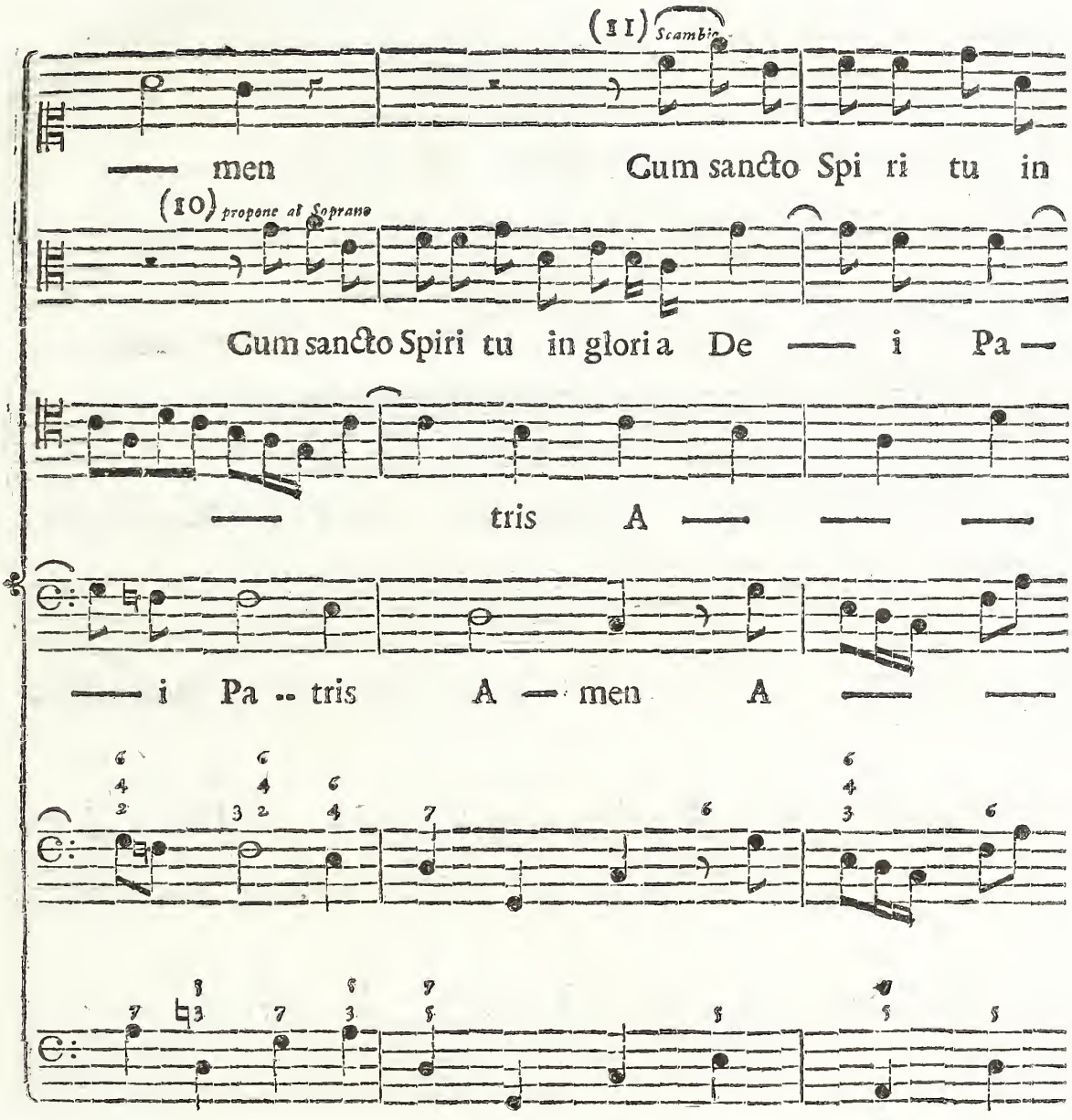
(7) *Il Contralto risponde nella stessa maniera, che adoperò il Soprano nel suo primo*



Attacco, e posa il suo periodo di Canto su la quinta *della* Quinta.

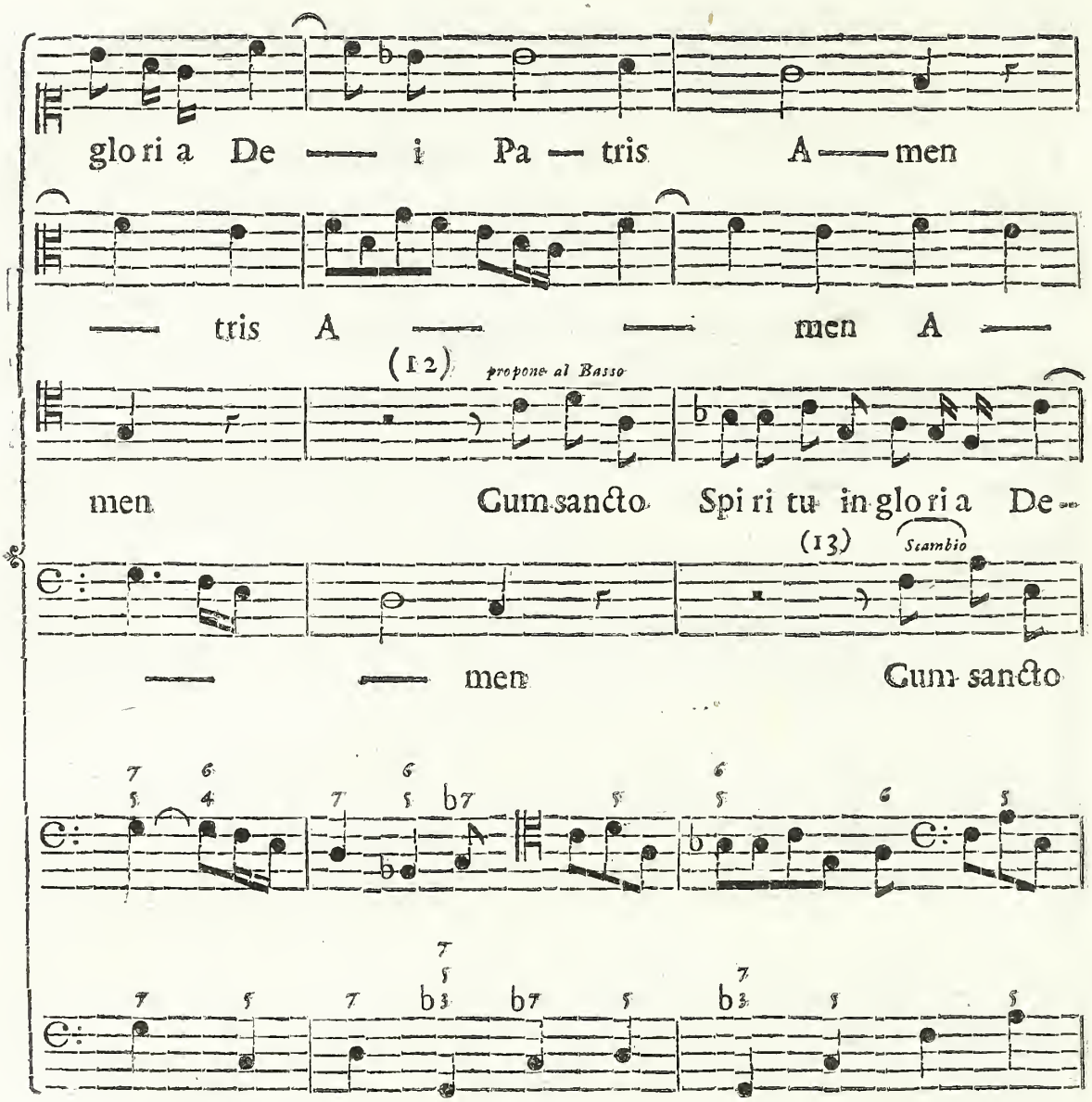
(8) *Non altrimenti opera il Tenore da quello che si fece dal Soprano.*

(9) *Lo stesso deve dirsi del Basso riguardo al Contralto, come ocularmente apparisce.*



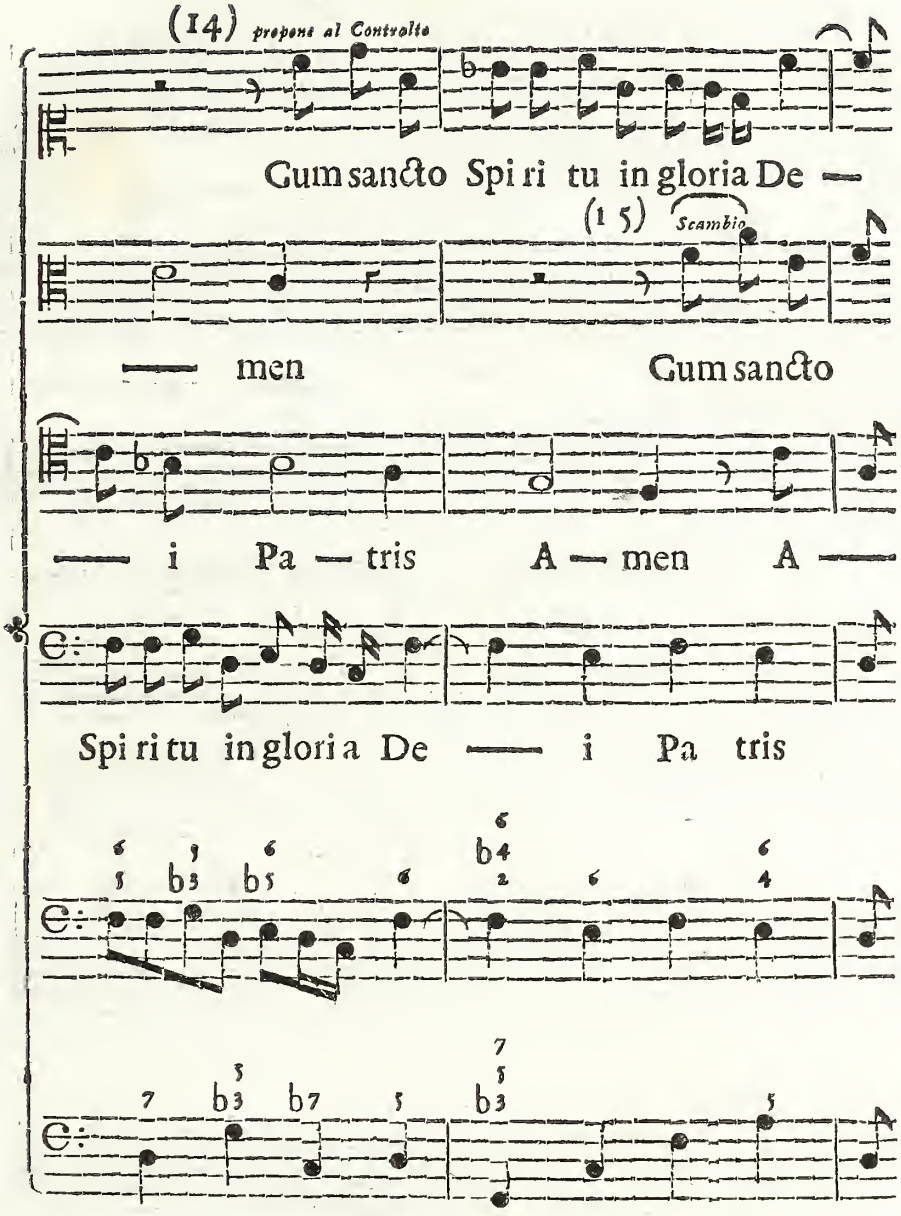
(10) *Abbbiamo un secondo ritardo per l' Attacco, a cagione di ricondursi all' Armonia della prima Corda, su la quale riprende il Contralto la sua* Proposta, *che adoperò fin dapprincipio.*

(11) *Così ancora si contiene il Soprano nella sua* Risposta, *ma terminata questa abbiamo un terzo ritardo alla* Proposta *per arrivare al Tuono della quarta Corda del Tuono principale.*



(12) *Qui propone il Tenore, incominciando questo dalla quinta corda del nuovo Tuono, e nel terminare la sua* Proposta, *appoggia il periodo del Canto nella prima Corda dell' indicato Tuono.*

(13) *Il Basso vi risponde, incominciando il periodo del Canto nella rispettiva Corda del nuovo Tuono, e si appoggia su la rispettiva quinta di esso.*

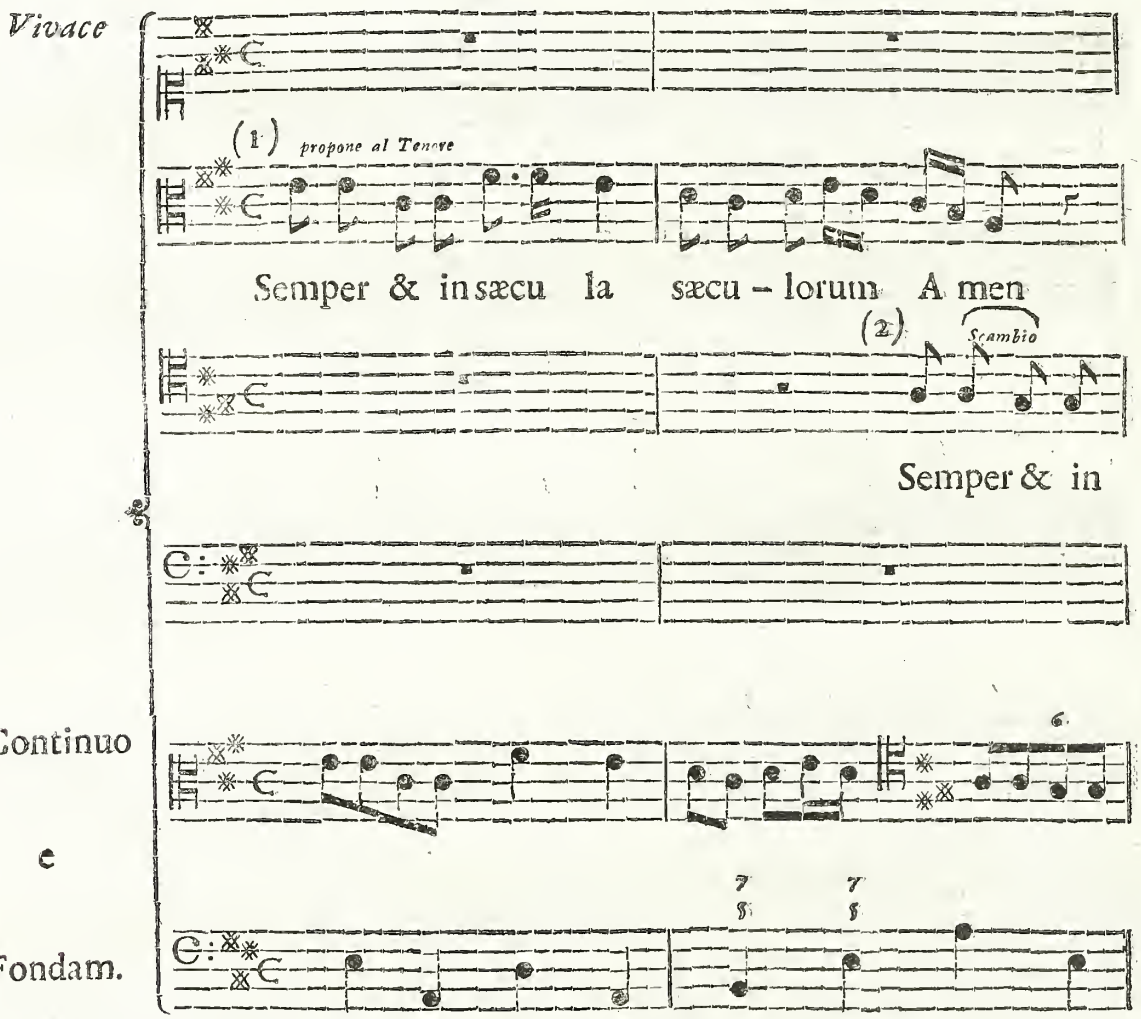


(14) *Il Soprano eseguisce puntualmente la replica della* Proposta *fatta dal Tenore. Fin quì l'Esemplare.*

(15) *Ecco la indicazione per la replica della* Risposta, *che dev' eseguire il Contralto, la quale corrisponde puntualmente a quella che fu eseguita dal Basso. Terminata questa* Risposta *dal Contralto, si trova il picciolo ritaedo, già più volte accennato, il quale, in sostanza, è unu vera e reale* Codetta, *perchè conduce, e riconduce all' uno, e all' altro Tuono. Ora qui ci riconduce al Tuono della corda principale, in cui seguono altri quattro attacchi di* Proposta *e* Risposta. *Ma l'ordine di questi attacchi non è lo stesso che si adoperò nel principio della* Fuga; *poichè quello incominciò colle Parti acute, e quì s' incomincia col seguente ordine; cioè il Basso propone, ed il Tenore risponde. Il Contralto fa la replica della* Proposta, *e il Soprano fa la replica della* Risposta; *tantochè quest' ordine fa le veci dell' Epilogo, mentrechè il* Soggetto *in natura non ammette alcun stringimento. Dopo di questo il Basso si ferma su la quinta Corda in guisa di Pedale, nel mentre che le altre Parti vanno intrecciandosi coi sentimenti delle* Cantilene a piacere *fino a tanto che s' incontrano in una ben fondata Cadenza, e danno termine alla* Fuga. *Siccome poi nelle antecedenti* Fughe *abbastanza ho inculcata la necessaria riflessione da farsi su le* Cantilene a piacere, *ne rinuovo quì la memoria per le seguenti ancora, le quali non sono men degne di un' attenta, e minuta osservazione.*

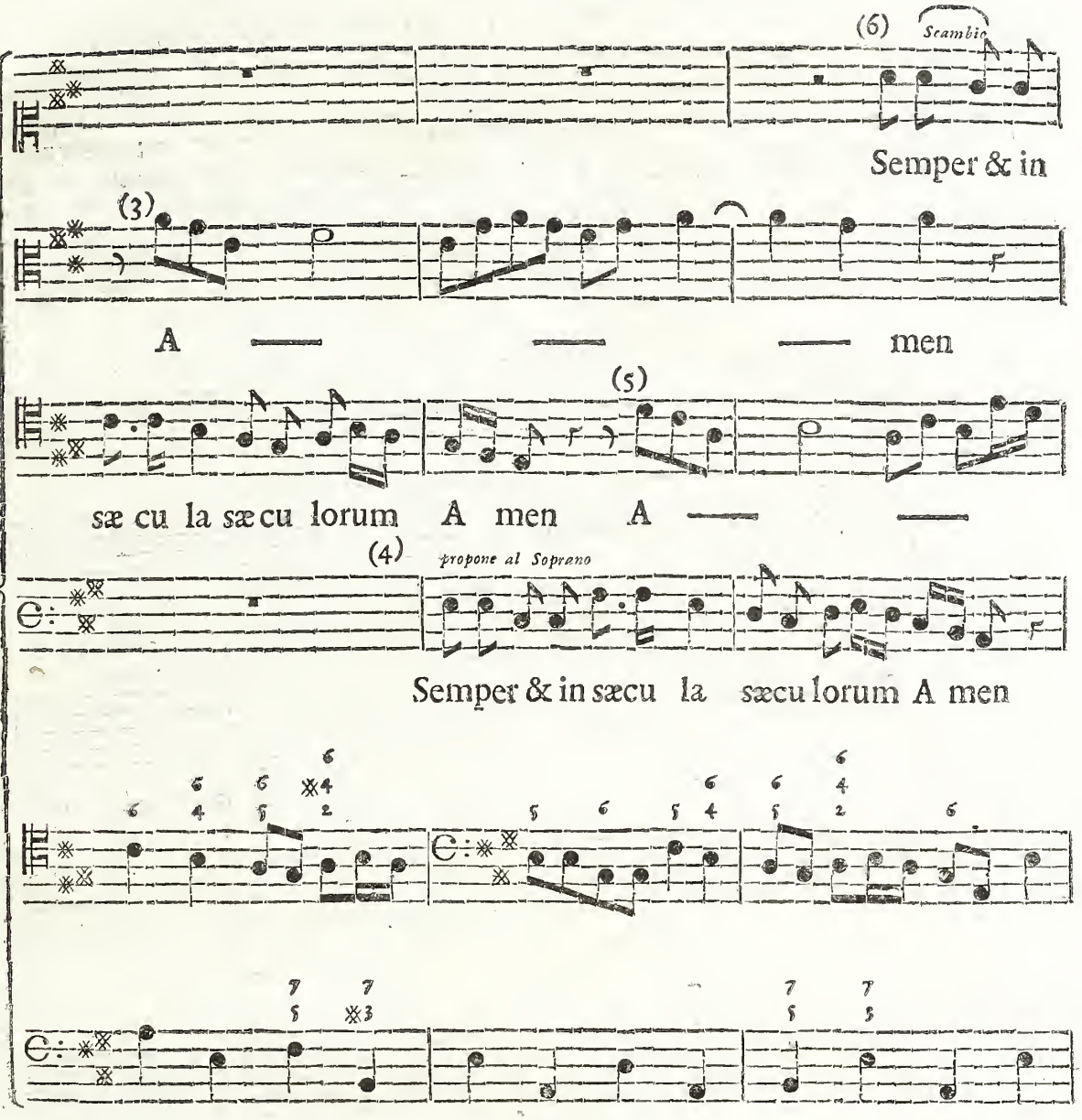
Nel Domine ad adjuvandum *in* A: *per Terza Maggiore.*

Non v'è alcun dubbio, che dalla natura del *Sentimento* che si propone, dipende totalmente il buono o mediocre effetto della *Fuga*. Il *Sentimento* che in questa abbiamo (benchè la *Fuga* si uniformi in qualche parte a quella or ora osservata, come sarebbe nel suo primo attacco che fa sù la quinta Corda del Tuono, e che vien'eseguito dallo stesso Contralto) il *Sentimento* dico ossia *Soggetto* è più esteso, e tanto chiaro, che avremo campo di dilucidare maggiormente al Giovane quanto si disse nel Cap. I. Art. 2. pag. 8. e seguenti, non solo; ma meglio ancora fargli comprender le regole degli accennati *Scambj*, ed altri casi, che in questa Specie di *Fughe* posson'occorrere.



(1) *Quì dunque propone il Contralto coll' Attacco nella quinta Corda* E, *e da questa passa, con un salto di terza, nell' Armonìa ossia* terza *della Corda tuonale* A. *Attento quì per la* Risposta.

(2) *Deve quì rispondere il Tenore, e qresto cosa fa? Non adopera già il salto di terza; poichè in tal guisa risponderebbe male, per la ragione che le corde, che proseguono dopo il salto di terza, non sarebbero più nè della principale* A, *nè tampoco della sua quinta* E; *ma bensì della quarta* D. *Dunque per modulare dalla corda* A *alla corda* E, *dev' egli discender di grado su la terza della corda* E, *come si vede nell' esemplare ove dice* scambio; *perchè appunto ivi è necessario il Cambiamento. E però, siccome il Contralto appoggiò il salto di terza su le due sillabe* et in, *por-*



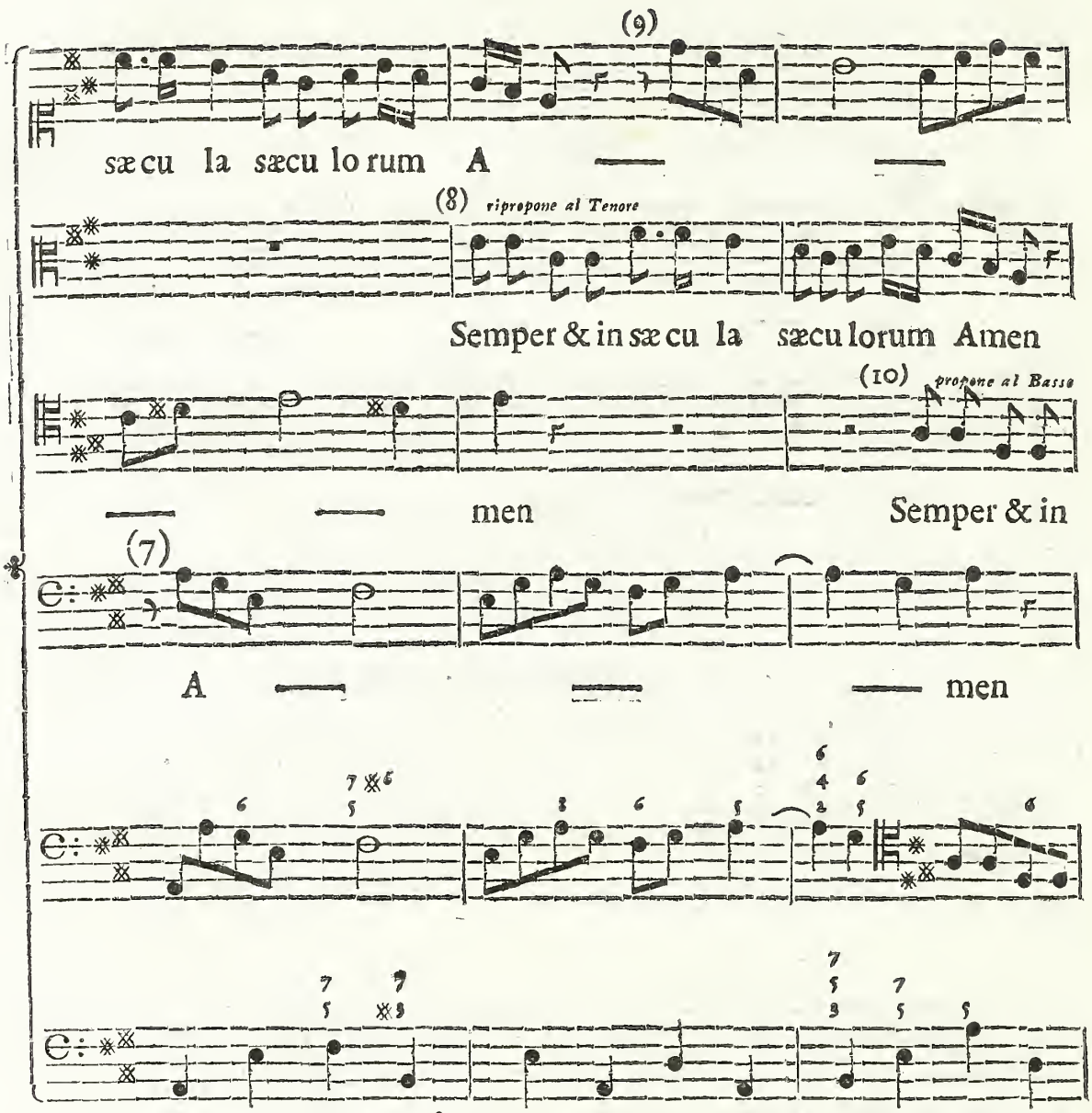
tandosi alla terza *della Fondamentale* A, *così deve nella* Risposta *appoggiare il secondo quarto della battuta su la* terza *della quinta* E. *In questa maniera si potranno eseguire colla* Risposta *tutti quei gradi e salti che fece la* Proposta. *E siccome la* Proposta *appoggia il fine della sua Cantilena nella principale* A, *così ancor la* Risposta *l'appoggerà nella quinta Corda* E.

(3) *Osservati bene i due Attacchi di* Proposta *e* Risposta, *merita ancora qualche riflessione la* Cantilena, *che si dice a* piacere *dal Contralto eseguita. Dopo un breve riposo, attacca questo nuovamente il suo Canto; ma con un modo imperioso, che sembra un nuovo Attacco di altro Soggetto.*

(4) *Il Basso ripete quì la* Proposta, *che fece il Contralto alla prima.*

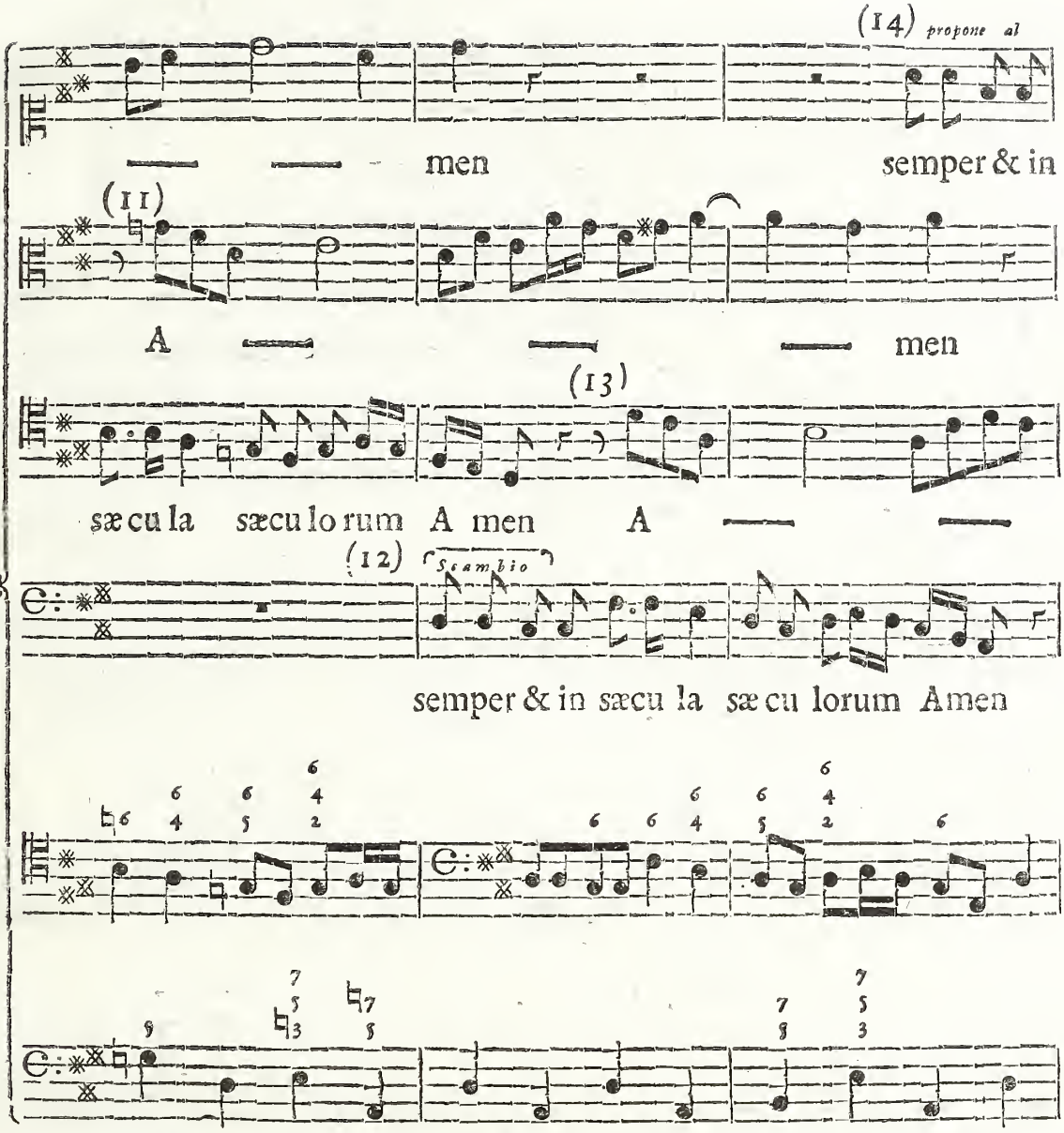
(5) *Il Tenore intanto ripete nella quinta sotto la Cantilena, che dal Contralto fu adoperata per accompagnare la* Risposta *data dallo stesso Tenore; ma su la metà di questa Cantilena si trova in necessità (per lo* scambio *che s' incontra nella* Risposta) *d' introdurvi una picciola variazione.*

(6) *L'attacco di* Risposta, *che quì eseguisce il Soprano, è la ripetizione di quella, che dal Tenore istesso fu eseguita.*



(7) *Ecco una replica, che si fa della stessa Cantilena adoperata dal Contralto, la quale, senza variazione alcuna, si adopera quì dal Basso alla Ottava sotto; e senza più nominarla, fissiamo quì, che la sua variazione, quando v'è, procede dallo* scambio.

(8) *Ora qui vediamo, che il Contralto ripete la* Proposta *udita già dapprincipio. Circa questa replica se ne addusse una qualche ragione nell'esame delle* Fughe reali; *ma sarà bene dirne qualche cosa di nuovo. Nelle* Fughe *specialmente a quattro Voci, abbiamo un preciso ordine per la condotta degli Attacchi, come già fu detto nel Cap II. Articolo primo, pagina* 18. *Atteso dunque un tal'ordine, qualunque delle quattro Parti, che formi nella* Fuga *il primo Attacco, non può a meno di replicarlo, per la ragione, che vi si trova naturalmente condotta dalla seconda* Risposta, *e perchè (secondo i Rigoristi) non si deve perder di mira il Tuono principale. Per altro si disse nel citato Articolo, che dopo i quattro Attacchi di* Proposta, *e* Risposta, *resta in arbitrio del Compositore di modulare in altro Tuono. Volendo dunque inalzare la presente* Fuga, *si poteva benissimo evitare la ripetizione della suddetta* Proposta, *usando in essa lo* scam-



bio *già due volte eseguito nelle rispettive* Risposte; *vale a dire, che in vece del salto di terza poteva sostituirsi il passaggio di grado nel prossimo* D.lasolre, *marcato però col* diesis, *e in questa maniera si avrebbe la modulazione al Tuono della* Quinta, *e la* Proposta *nella quinta della* Quinta. *Così fa il nostro Autore quì sotto in questa medesima Fuga: ma per qualche sua privata vista, o per usare il Rigorismo di modular prima nella quarta corda, adopera, come vedremo qui sotto, la ripetizione del salto di terza nella* Risposta *per passare al Tuono della Quarta.*

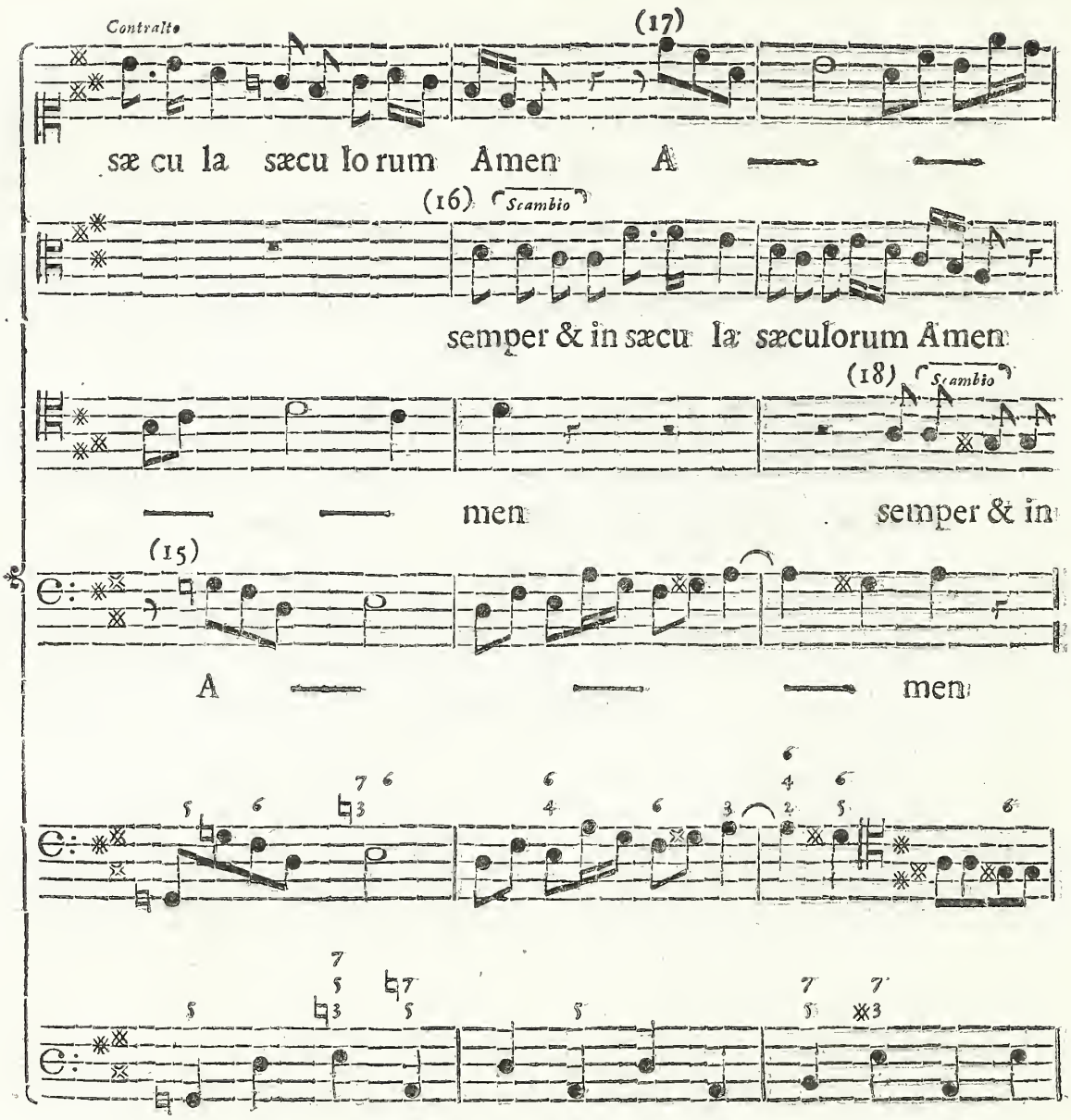
(9) *Questo numero c' indica la osservazione della* Cantilena a piacere.

(10) *Ecco la corrispondente* Proposta *eseguita dal Tenore, che ci conduce nel Tuono della quarta corda.*

(11) *Qui si vuole indicare la Cantilena alterata per lo* scambio.

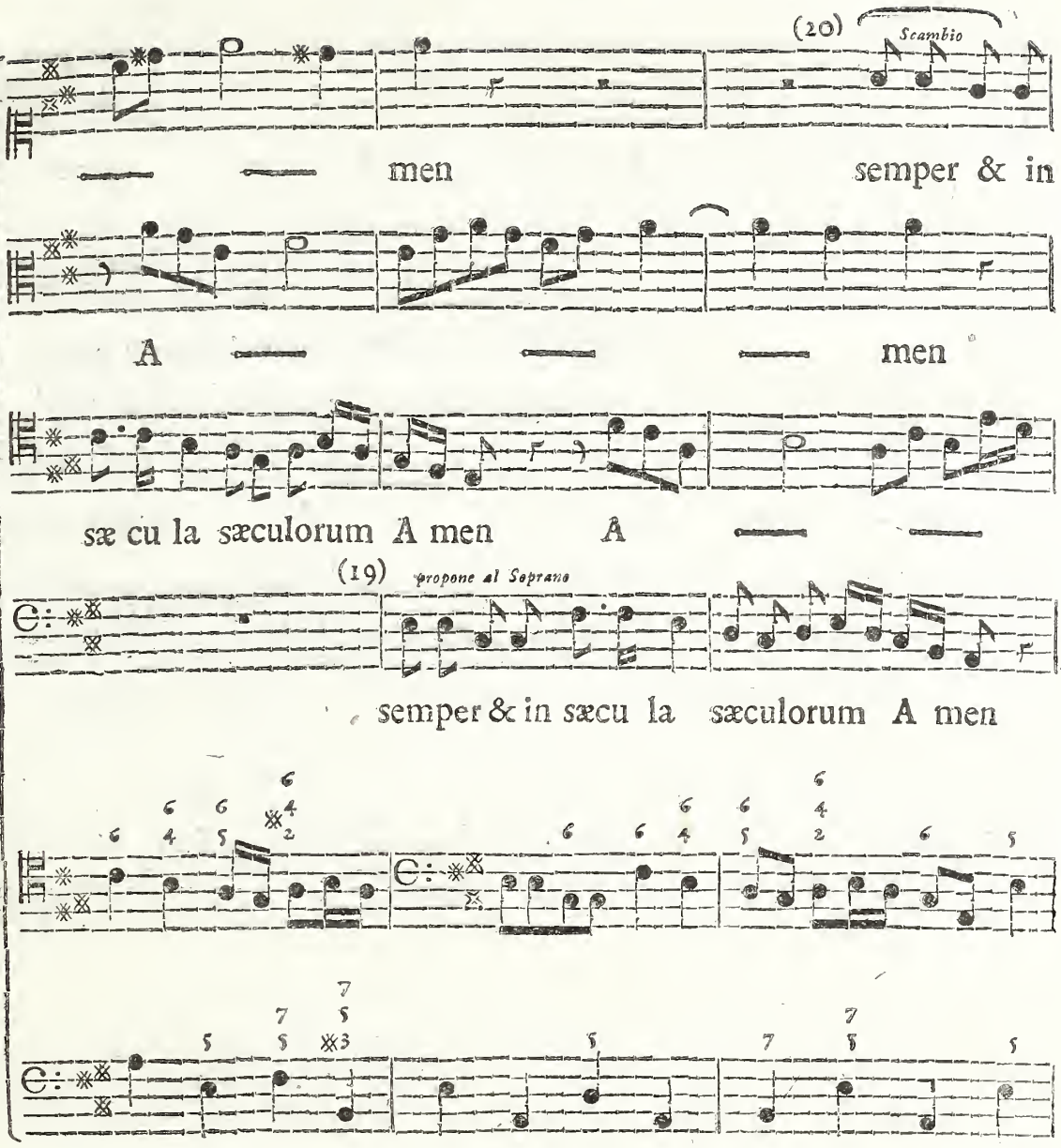
(12) *Il Basso risponde collo* scambio *per sostentare in questa maniera la modulazione introdotta.*

(13) *La solita Cantilena ch' eseguisce il Tenore nel suo essere.*



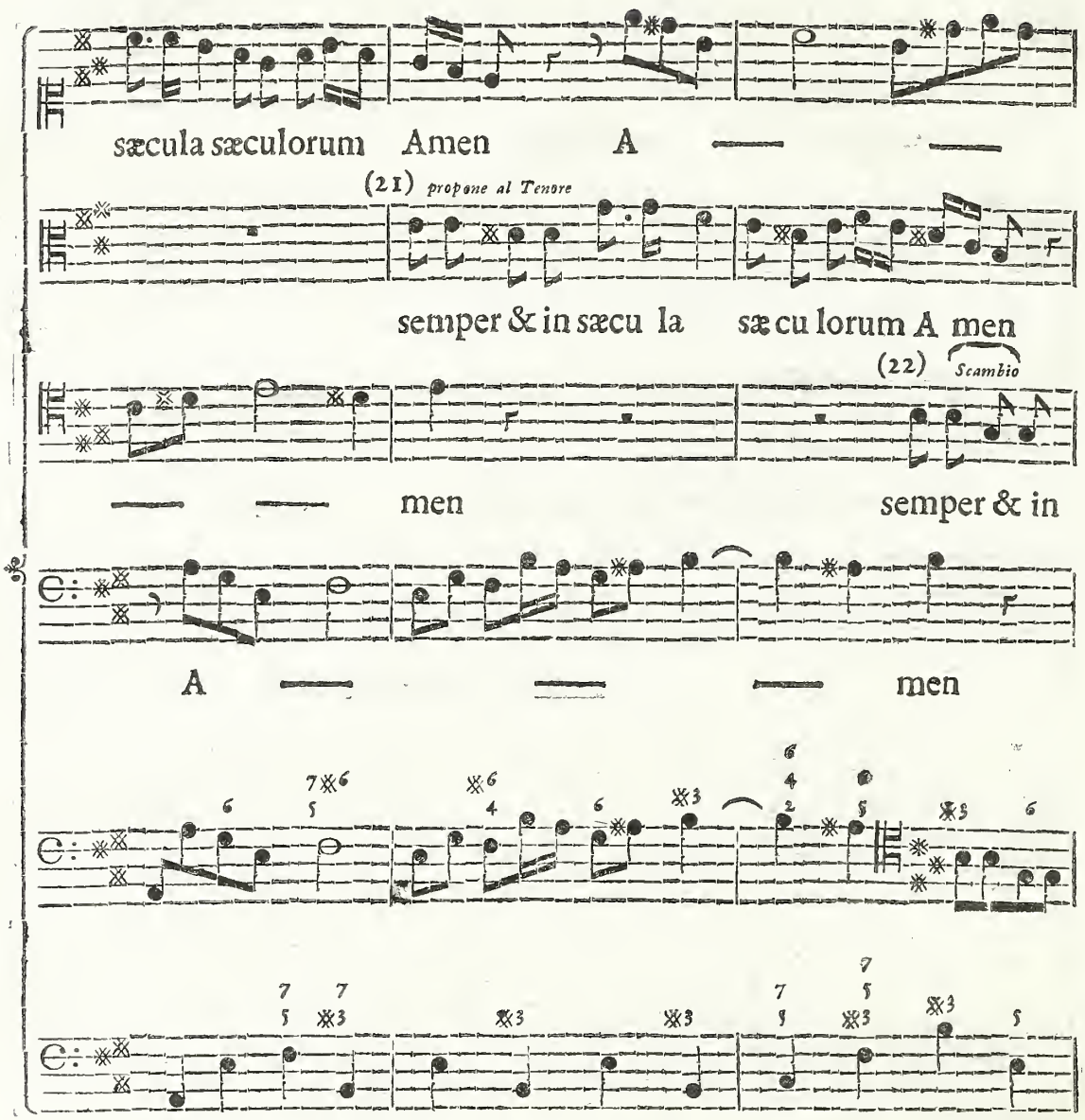
(14) *Il Soprano ripete quì la* Proposta, *che fece il Tenore per condursi alla quarta corda.*

(15) *Abbiamo quì due successivi Attacchi di* Scambio, *de' quali il primo al num.* (16) *dalla quarta Corda del Tuono riconduce il* Soggetto *alla prima, e principal Corda. Il secondo al num.* (18) *appoggia il termine del* Soggetto *sù la quinta della stessa Corda principale. V' è poi da riflettere, ch' essendo questi due Attacchi soggetti allo* scambio, *anche le due* Cantilene a piacere, *che l' accompagnano, cioè quella del num.* (15) *e l' altra sotto il num.* (17) *vanno soggette alla solita variazione.*

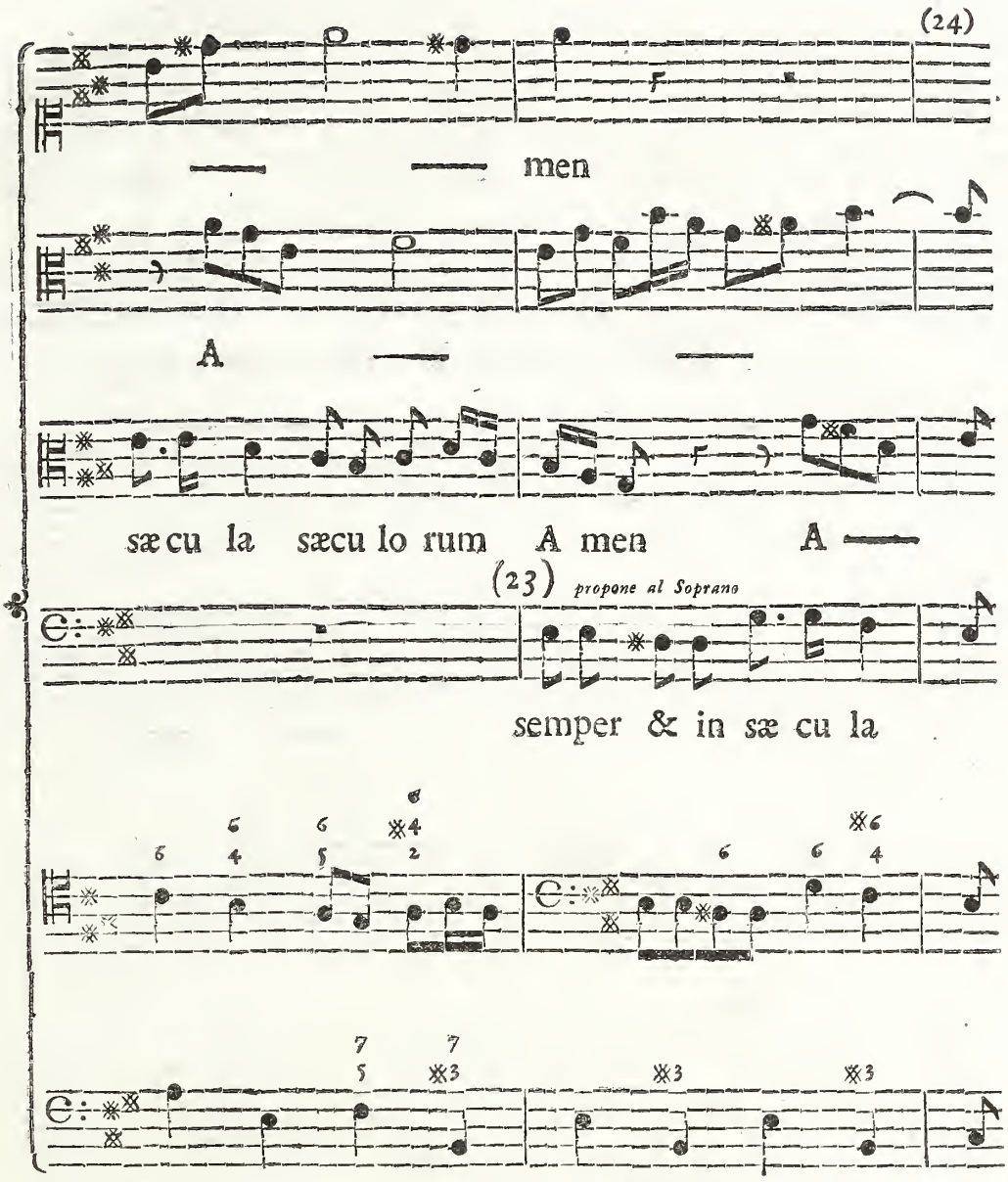


(19) *Il Basso, che nei primi Attacchi della* Fuga *eseguiva la ripetizione della prima* Proposta *del* Soggetto, *ora quì è il primo ad eseguirla.*

(20) *Il Soprano gli risponde, e riconduce nuovamente il Canto nella quinta Corda del Tuono.*



(21) *Abbiamo anche quì due* scambj *successivi negli Attacchi; uno nel Soprano già osservato; e l'altro nel presente numero ch'eseguisce il Contralto, da cui si dovrebbe ripetere la* Proposta *che poco prima si fece dal Basso. Ma questo per appunto è il caso già indicato, e descritto nella presente* Fuga *sotto il num.* (8), *ove si trattava della ripetizione della prima* Proposta; *onde sarà quì opportuno confrontare praticamenne quanto ivi fu detto in astratto per la modulazione al Tuono della* Quinta. *Bisogna poi riflettere, che questa modulazione produce l'effetto, che la* Quinta *del Tuono si appropria il diritto che avea la Corda principale; mentre questa non vi ha più luogo, fintantochè non siano esauriti i quattro Attacchi sù le Corde dell'indicato Tuono. Produce inoltre l'inversione negli Attacchi; poichè quello che formava* Risposta *nel principio del Tuono, diviene* Proposta *nel Tuono sostituito, e viceversa; come praticamente può osservarsi nei numeri* (21) *e* (22).

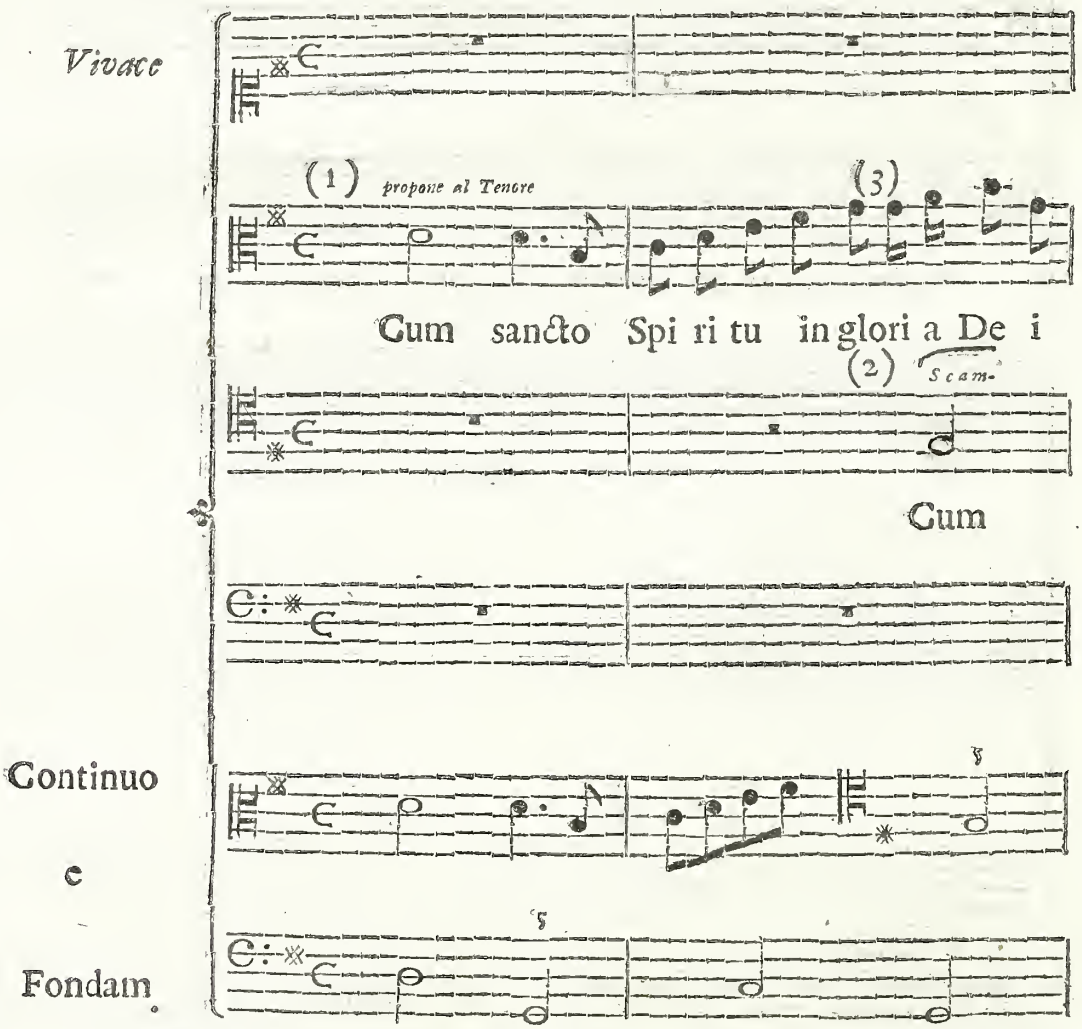


(23) *Il Basso ripete quì la* Proposta *già eseguita dal Contralto. Fin quì l'esemplare. Al rimanente supplirà l'Esposizione.*

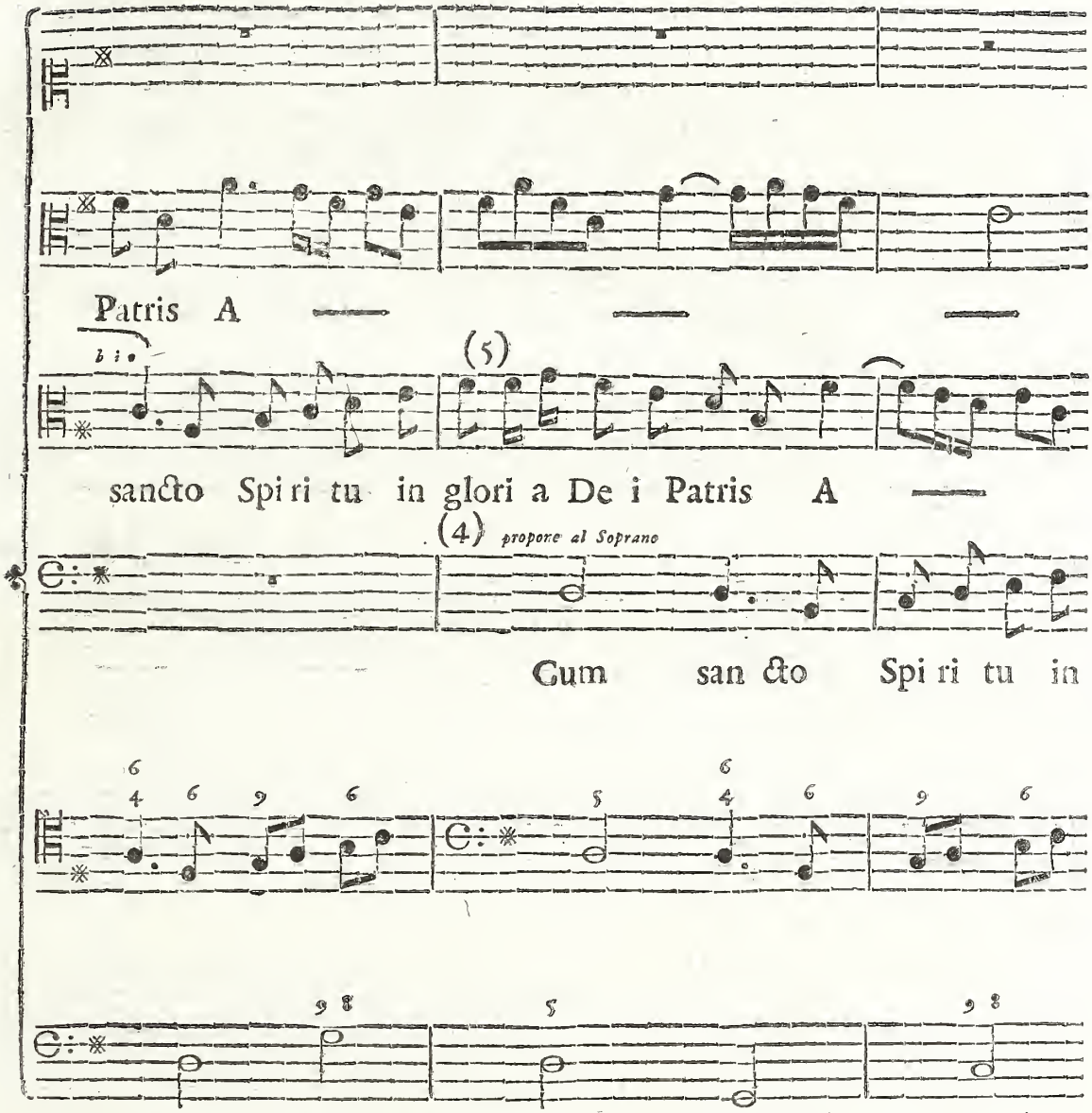
(24) *Il Soprano replica la* Risposta *eseguita dal Tenore, riportandosi con essa nella* Quinta *che si fece Principale, e quì fanno termine gli Attacchi del Tuono sostituito. Il Contralto quindi, attaccando sù la quinta del Tuono primo, forma il salto di terza, come fece nel primo Attacco della* Fuga. *e si riporta nel Tuono vero principale. Il Tenore gli risponde secondo l'ordine che si fece dapprincipio; così il Basso, ed il Soprano ottimamsnte corrispondono. Ma nell'ingresso che fa il Soprano per la* Risposta, *nel secondo quarto del suo ingresso, balza il Basso alla quinta Corda, e si pianta ivi in forma di Pedale. Nel terzo quarto vi subentra il Tenore col* Soggetto *stesso del Soprano e formano fra loro due il consueto* Ristretto *coll'intero* Soggetto. *Frattanto il Contralto và imitando la* Cantilena a piacere. *Terminato che hanno il detto* Ristretto *si vanno disponendo le Parti coll'analoga Cantilena per la finale Cadenza, e danno termine alla* Fuga.

Nel Gloria *in* G. *per Terza Maggiore con cinque Versi.*

Il sentimento di questa *Fuga* porta seco due varj caratteri. Incomincia questo con gravità, e si sviluppa in fine con una somma e brillante vivacità; di tal maniera poi, che a meraviglia esprime il vero senso delle annesse parole. Cosa questa quanto ricercata per la Musica Ecclesiastica, altrettanto poi dalla maggior parte de' Compositori all' eccesso miseramente trascurata.



(1) *Ecco il Contralto, che propone l' ideato Sentimento, incominciandolo dalla quinta* D. *Il proposto sentimento dopo il punto salta discendendo di terza su la* terza *della prima Corda* G, *che forma Tuono. Ascendendo poi di grado, si appoggia nella corda tuonale in acuto, e ivi fa termine. Il rimanente poi si considera come* Cantilena a piacere, *benchè il senso delle parole non sia ancor finito. Ma discorrendo qui col novello Compositore, rifletteremo, acciò meglio comprenda l' offare dello* Scambio, *che nella* Risposta *s' incontra. che la replica delle quinta* D *col punto, su cui si adattano le due sillabe della parola* Sancto, *spetta interamente all' armonìa della corda principale* G; *e perciò la Nota col punto si vede accompagnata colla terza Armonia, e quella dopo il punto colla seconda Armonìa dello stesso* G. *Bene intesa questa Dichiarazione, andiamo avanti per la* Risposta.

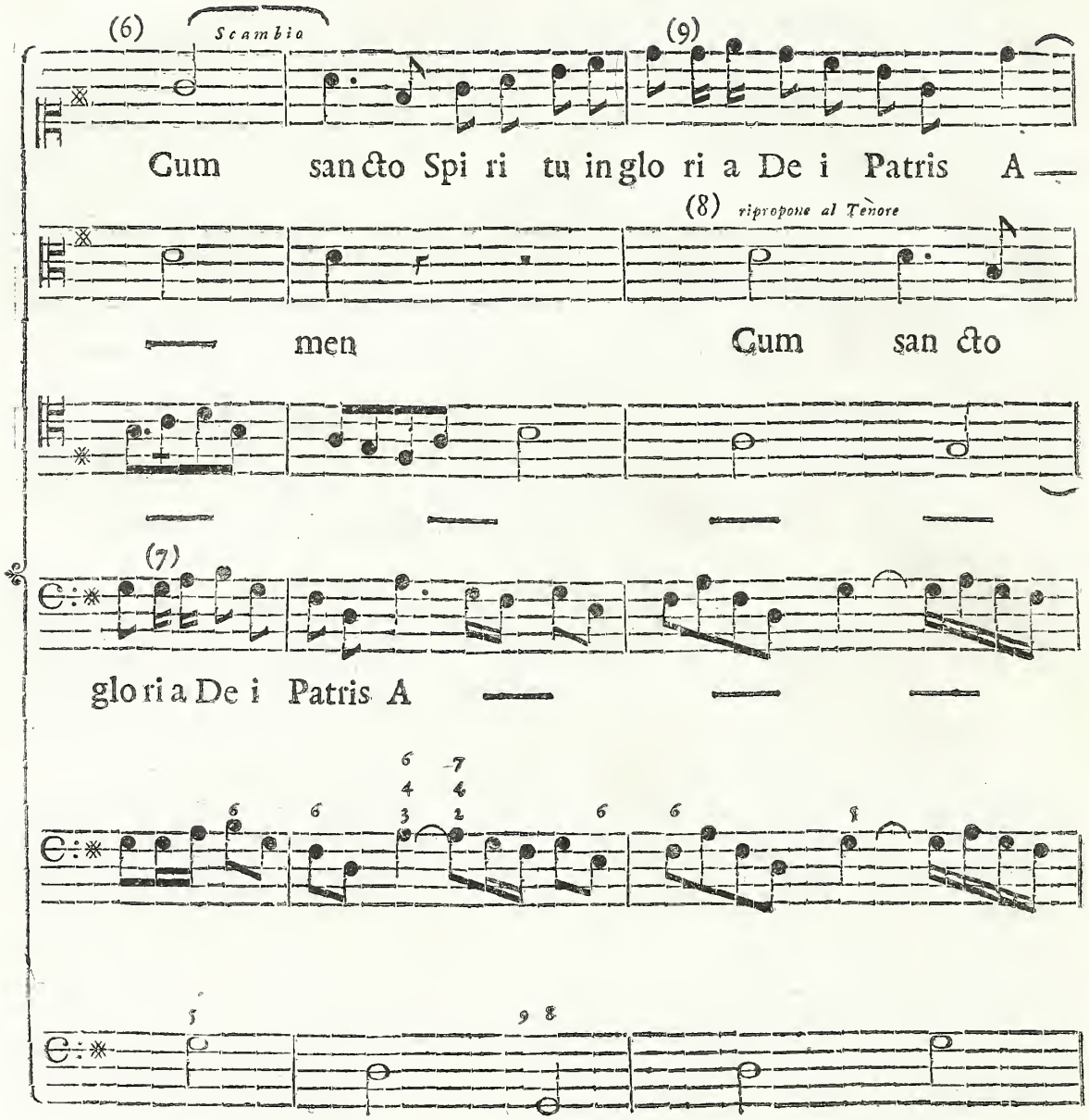


(2) *Il Tenore, che deve rispondere, attacca la sua* Risposta *nella corda tuonale, e va egregiamente bene. Toccata questa corda, dev' egli ricercare nella Scala della* quinta *la corrispondente Corda, che diede moto alla Cantilena della* Proposta: *e siccome nella* Proposta, *dopo la prima Nota, si diede moto alla Cantilena colla* quinta *del Tuono principale; dunque nella* Risposta, *dopo la prima Nota, si deve dar moto alla rispettiva Cantilena colla* quinta *della scala della* Quinta, *come vien' espressa nell' Esemplare. Si deve inoltre riflettere, che il nostro Autore in questa* Fuga, *mantiene esattamente la Regola, di non alterare alcuna corda nelle rispettive* Risposte; *ma che tutte restino naturalmente soggette a quel dato Tuono, ch' è stabilito per Principale*

(3) *Immediatamente all' attacco che fa il Tenore, s' introduce dal Contralto la* Cantilena a piacere; *ma per quanto scorgesi nei primi attacchi, varia questa secondo i casi, come si anderà notando.*

(4) *Il Basso ripete la* Proposta, *che dal Contralto fu eseguita.*

(5) *La Cantilena del Tenore che lo accompagna, imita al possibile nel principio quel-*



la che fece il Contralto; in progresso però continua il moto, ma variato.

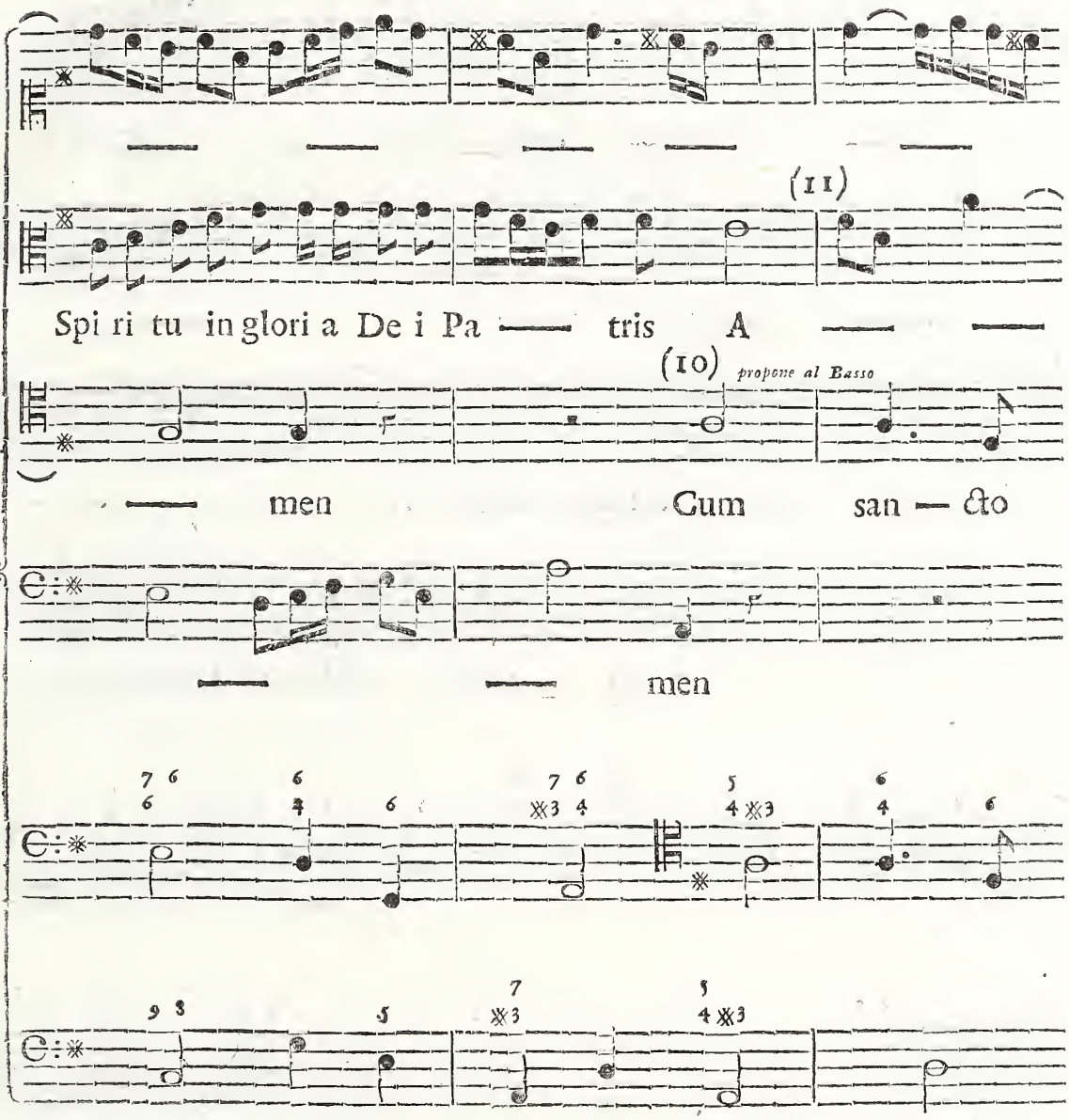
(6) *Qui ripete il Soprano la* Risposta *che diede il Tenore.*

(7) *Il Basso lo accompagna colla stessa Cantilena, che fu eseguita dal Contralto. Ecco dunque, che nelle due* Risposte *si trovano le due Cantilene uniformi, e si corrispondono perfettamente in* Ottava.

(8) *Il Contralto rinuova qui il primo Attacco della* Proposta.

(9) *Il Soprano lo accompagna colla stessa Cantilena adoperata dal Tenore, e collo stesso andamento poi si porta nell' Armonìa di* Alamire *con terza maggiore, su cui spiega una doppia cadenza, per introdursi così nell' Attacco su la* quinta *della* Quinta *del principal Tuono* G. *La scelta della Modulazione non poteva esser migliore per innalza-*

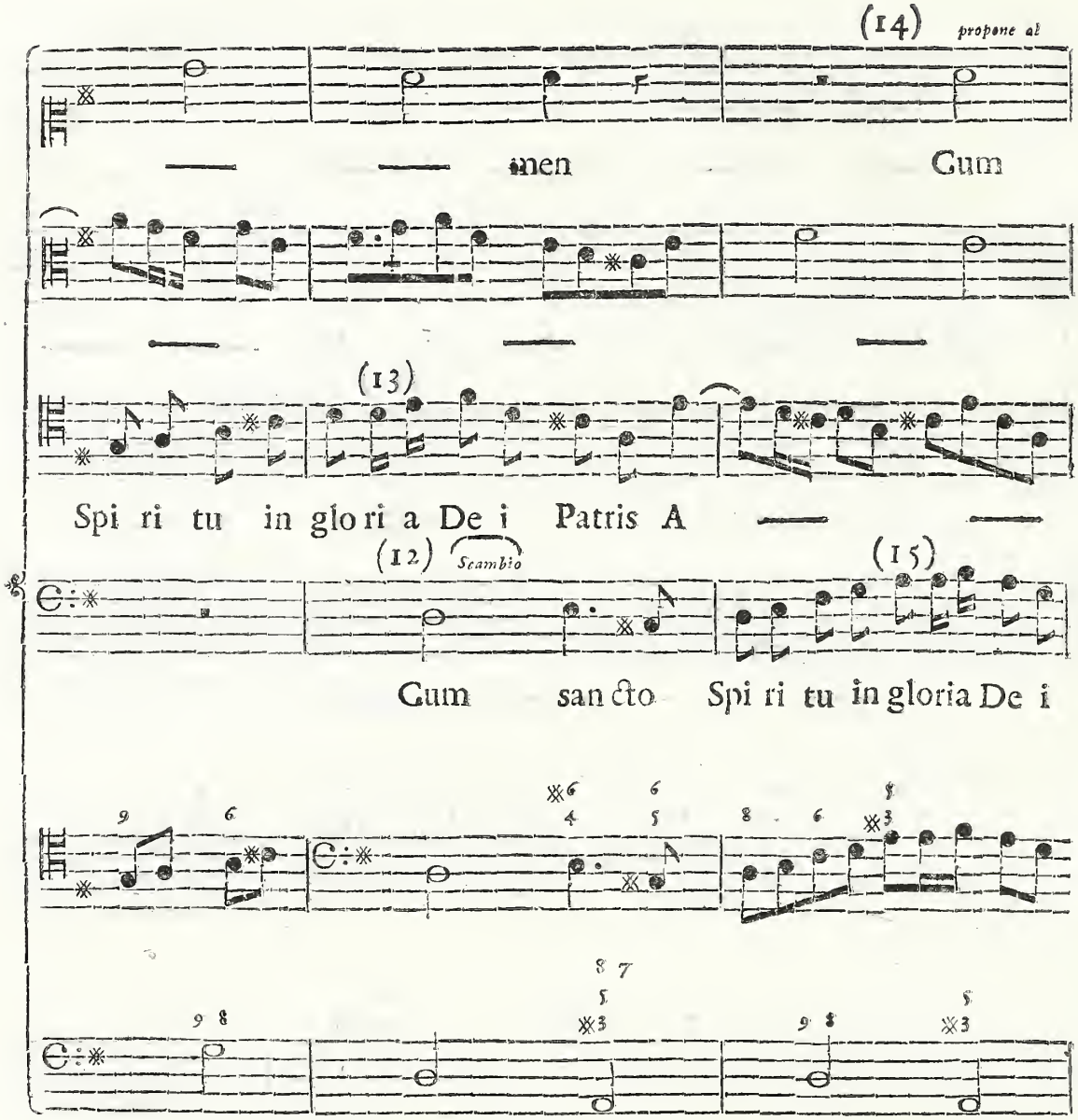
re



re la presente Fuga. *Ottimo fu ancora il pensamento di tramutar gli Attacchi nelle Parti, per la ragione, che il Sentimento di* Proposta *e* Risposta *ripetendosi nel nuovo Tuono una* quinta *più in acuto: così facendo, restano ancora le Parti equilibrate a dovere.*

(10) *Prescindendo dalla trasmutazione delle Parti descritta, mantiene nel resto il solito ordine per gli Attacchi. Ecco appunto il Tenore, che attacca la* Proposta *su la* quinta *del nuovo Tuono, e si appoggia nella sua corda principale in acuto.*

(11) *Il Contralto lo accompagna colla* Cantilena a piacere *ch' eseguì il Tenore al num.* (5) *ed ivi ne fu descritto in qualche maniera il suo carattere.*

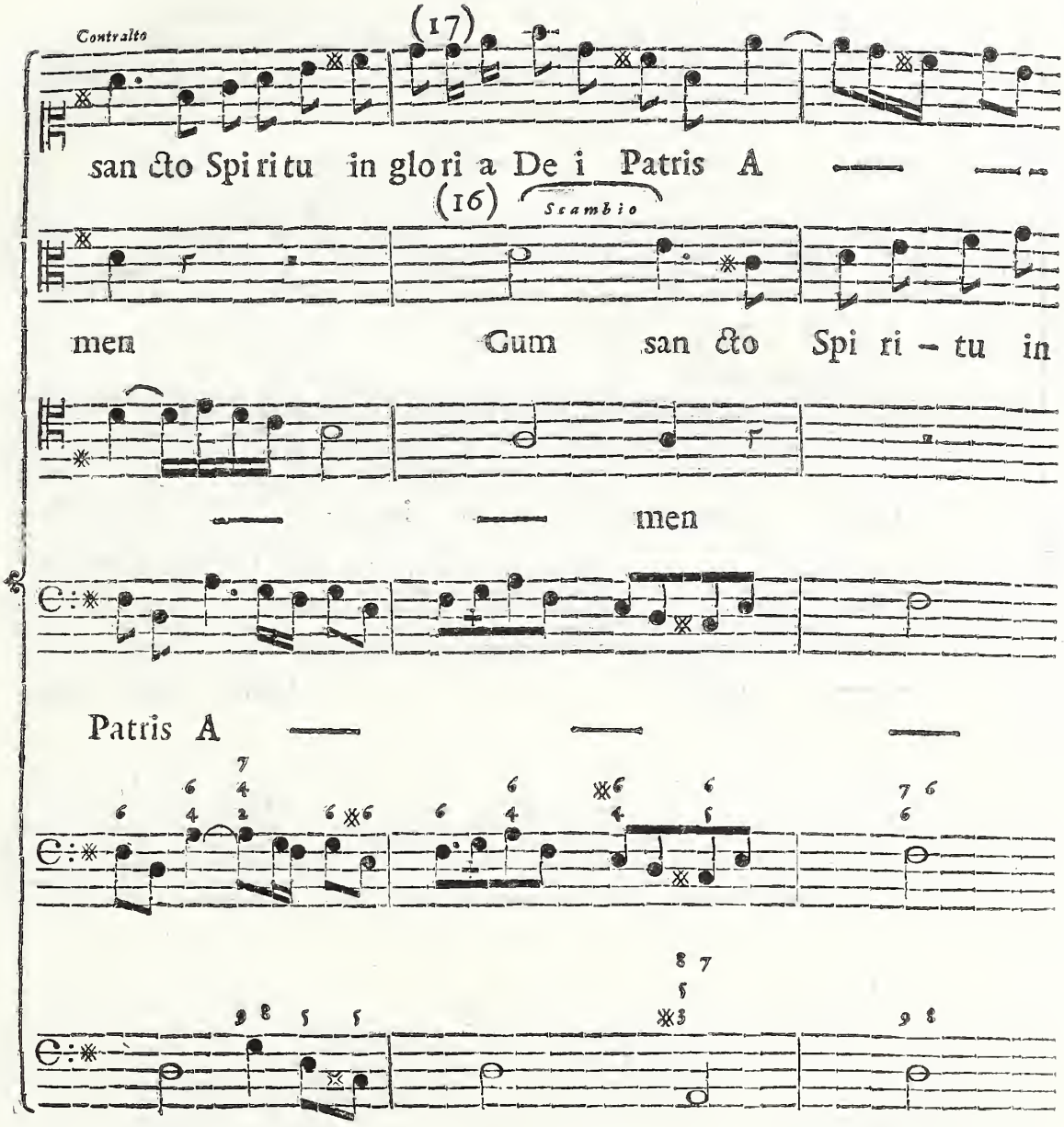


(12) *Il Basso risponde ottimamente colla corda ora principale, e si appoggia alla sua quinta Corda in Acuto.*

(13) *Il Tenore lo accompagna colla Cantilena che adoperò il Contralto al num.* (3), *e ripetuta dal Basso al num.* (7).

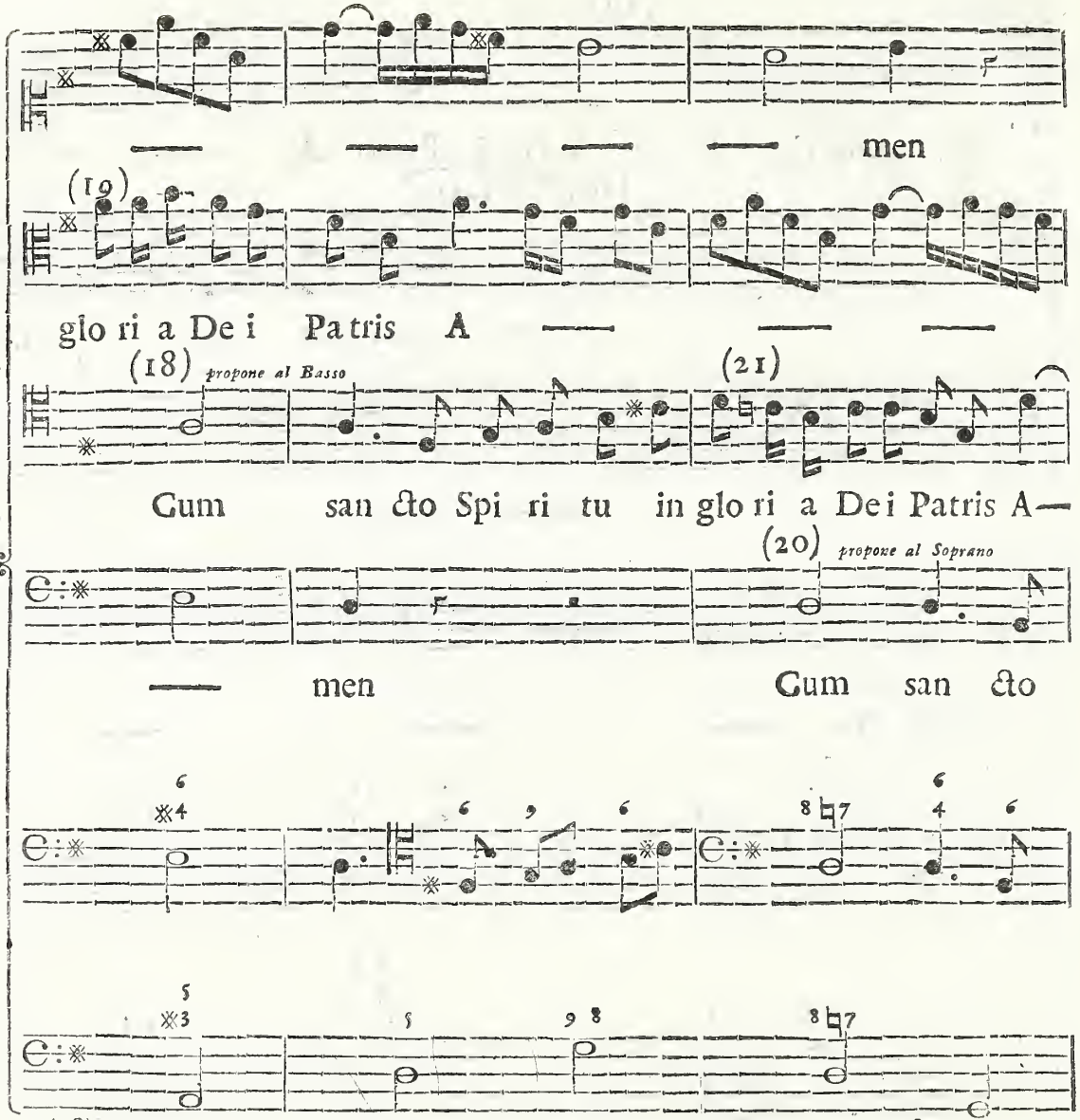
(14) *Il Soprano ripete la* Proposta *nel nuovo Tuono, come fece il Tenore al num.* 10.

(15) *Il Basso lo accompagna colla stessa Cantilena, che adoperò il Contralto al num.* (11). *Ma qui si deve riflettere, che mediante la istantanea modulazione adoperata per il passaggio al Tuono della* Quinta, *si dovettero introdurre nelle* Cantilene a piacere *le variazioni necessarie, e a quest' effetto, ed alla sempre mantenuta eleganza del Canto. Prescindendo per altro da questa occasione, le* Cantilene a piacere *si corrispondono benissimo; solamente quella, che s'incontra nello* Scambio *adopera, per il corso di una battuta, un moto affatto contrario all' altra: del resto le adoperate dalle Parti corrispondenti si ripetono esattamente in Ottava.*



(16) *Il Contralto ripete la* Risposta *che fu dal Basso eseguita per la* Proposta *del nuovo Tuono.*

(17) *Il Soprano lo accompagna colla sua rispettiva Cantilena.*



(18) *Si vede quì, che il Tenore propone nuovamente l'Attacco, che fece al num.* (10) *per il nuovo Tuono.*

(19) *E viene questo accompagnato dal Contralto colla Cantilena diversa da quella che adoperò nel citato num.* (10). *Ora però ne vedremo la cagione.*

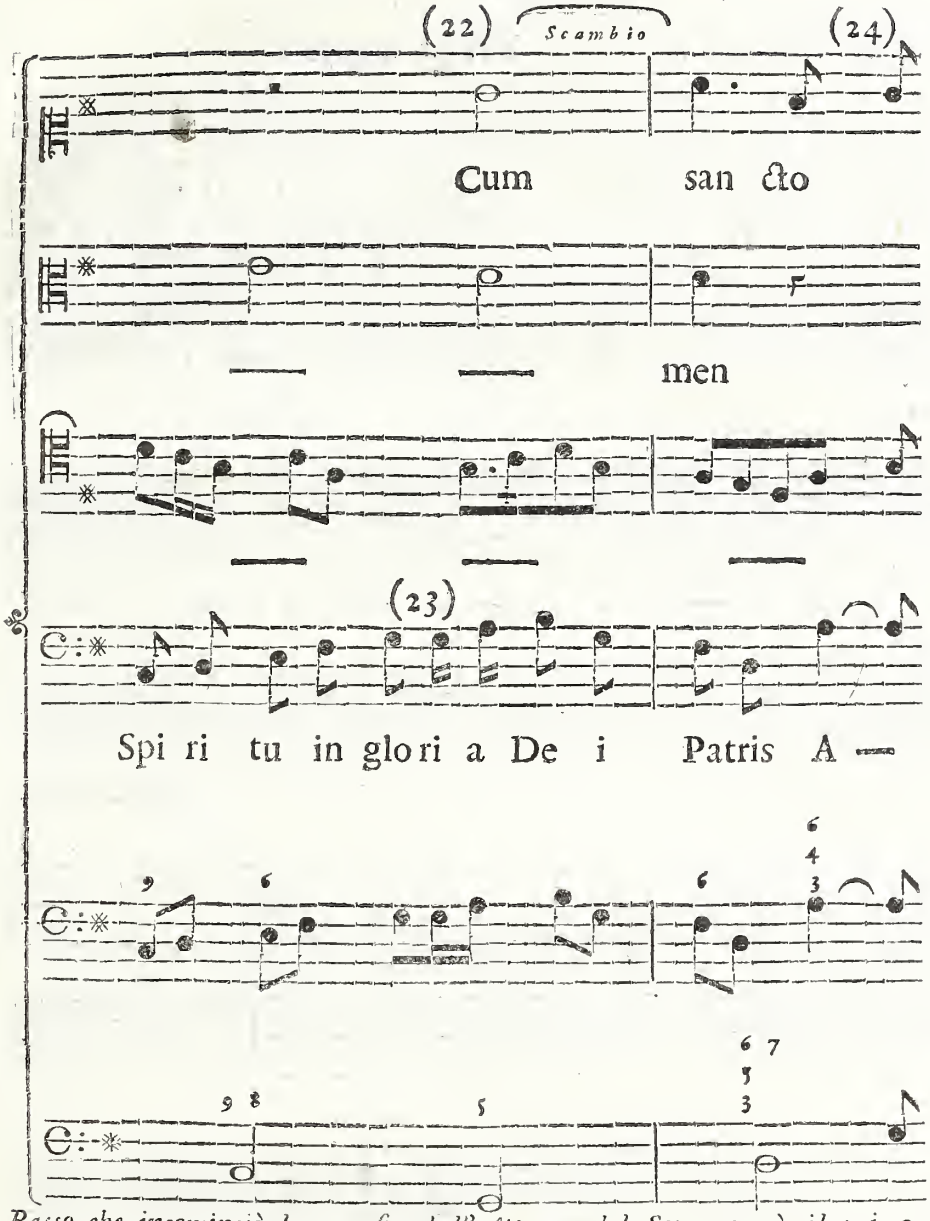
(20) *Il Basso dovrebbe quì, secondo l'ordine tenuto al num.* (12), *formar l'Attacco di* Risposta; *ma dovendosi quì ricondurre la* Fuga *al suo Tuono principale, forma l'Autore col Basso nel detto Tuono principale l'Attacco di* Proposta; *e questa è la vera cagione della variata Cantilena nel Contralto.*

(21) *Frattanto il Tenore, nell'incominciare la sua Cantilena, toglie il Diesis alla Corda sensibile che sostentava il Tuono della* Quinta.

(22) *Il Soprano indica quì l'Attacco per la* Risposta.

(23) *Lo stesso fa il Basso per la Cantilena che gli compete. Ma quì termina l'Esemplare. Per il rimanente supplirà la Esposizione.*

(24) *Terminato dunque l'indicato Attacco, che fa il Soprano per la* Risposta, *vi rimangono altri due Attacchi, uno per il Contralto, e l'altro per il Tenore; seguitando però ogn'uno ad accompagnare il* Soggetto *colla rispettiva loro Cantilena. Ma il*

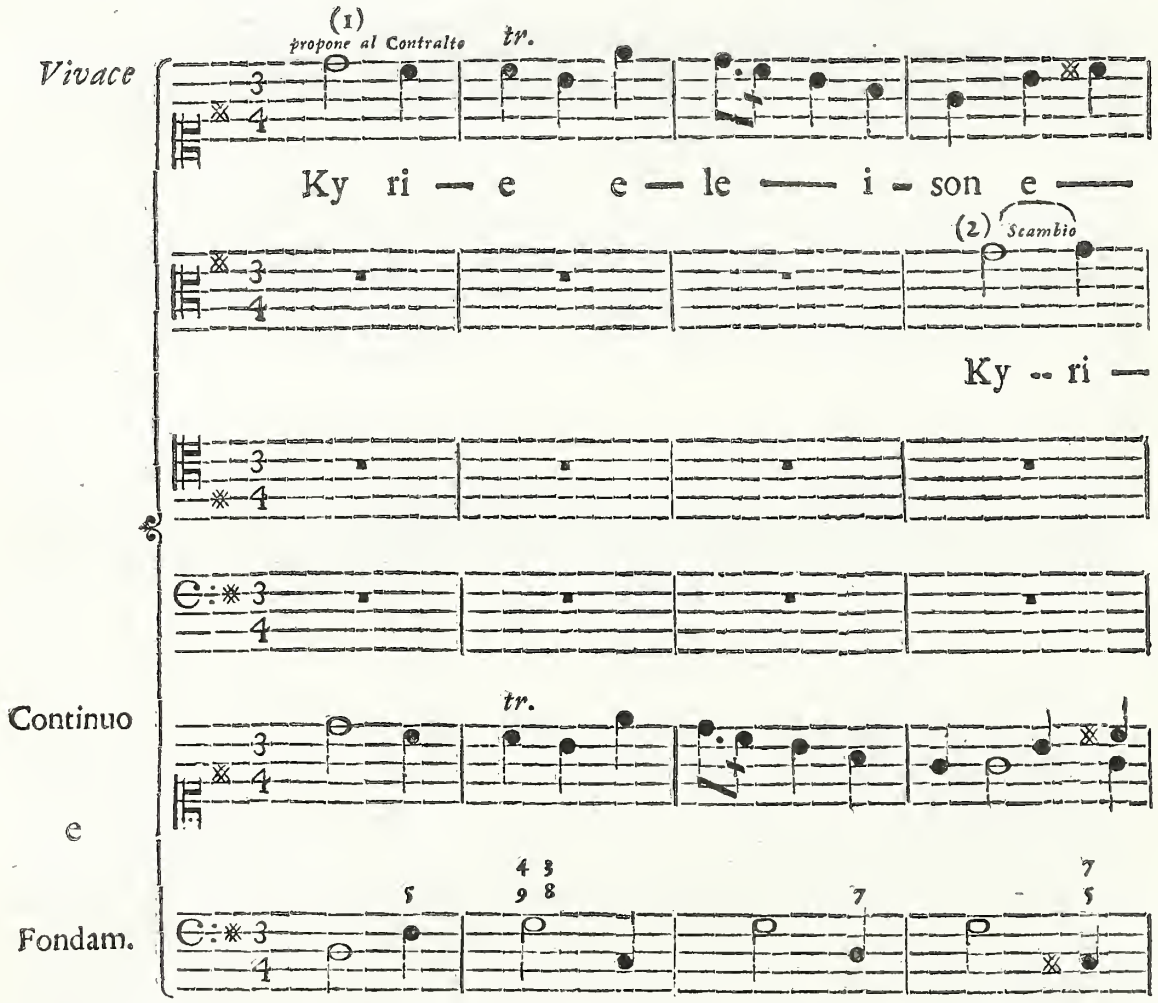


Basso che incominciò la sua fin dall' Attacco del Soprano, è il primo a terminarla; e siccome terminandola, opportunamente appoggia nella Corda D quinta *della Corda principale su questa* quinta *fissa il Pedale nel tempo appunto, che il Tenore attacca l' ultima* Risposta. *Sopra detto Pedale dunque vi si odono il* Soggetto *del Tenore, e le Cantilene delle due Parti acute. Allorchè poi giunge il Tenore alle parole* in gloria Dei, *proferisce queste su la stessa Corda* D. *Le altre Parti colle stesse parole alternativamente gli corrispondono. Il primo a corrispondere è il Contralto nella Corda* A. *Il secondo è il Soprano nella Corda* D. *E per ultimo viene il Basso, il quale rinunzia totalmente il Pedale al solo Organo, e salta nella Corda* A, *come fece alla prima il Contralto per ultimare così la incominciata imitazione, e con una più volte raddoppiata, e ben lavorata Cadenza, dà fine alla presente* Fuga.

E' ben da notarsi, che nelle Fughe *di questo celebre Autore, si osserva, che quando il* Soggetto *non ammette un Epilogo ben ordinato, e senza stiracchiatura alcuna, o lo trascura affatto, oppure si serve di una qualche porzione dello stesso* Soggetto, *ovvero delle* Cantilene a piacere, *lavorando tutto sopra un Pedale nella maniera quì descritta, che per verità produce un ottimo effetto.*

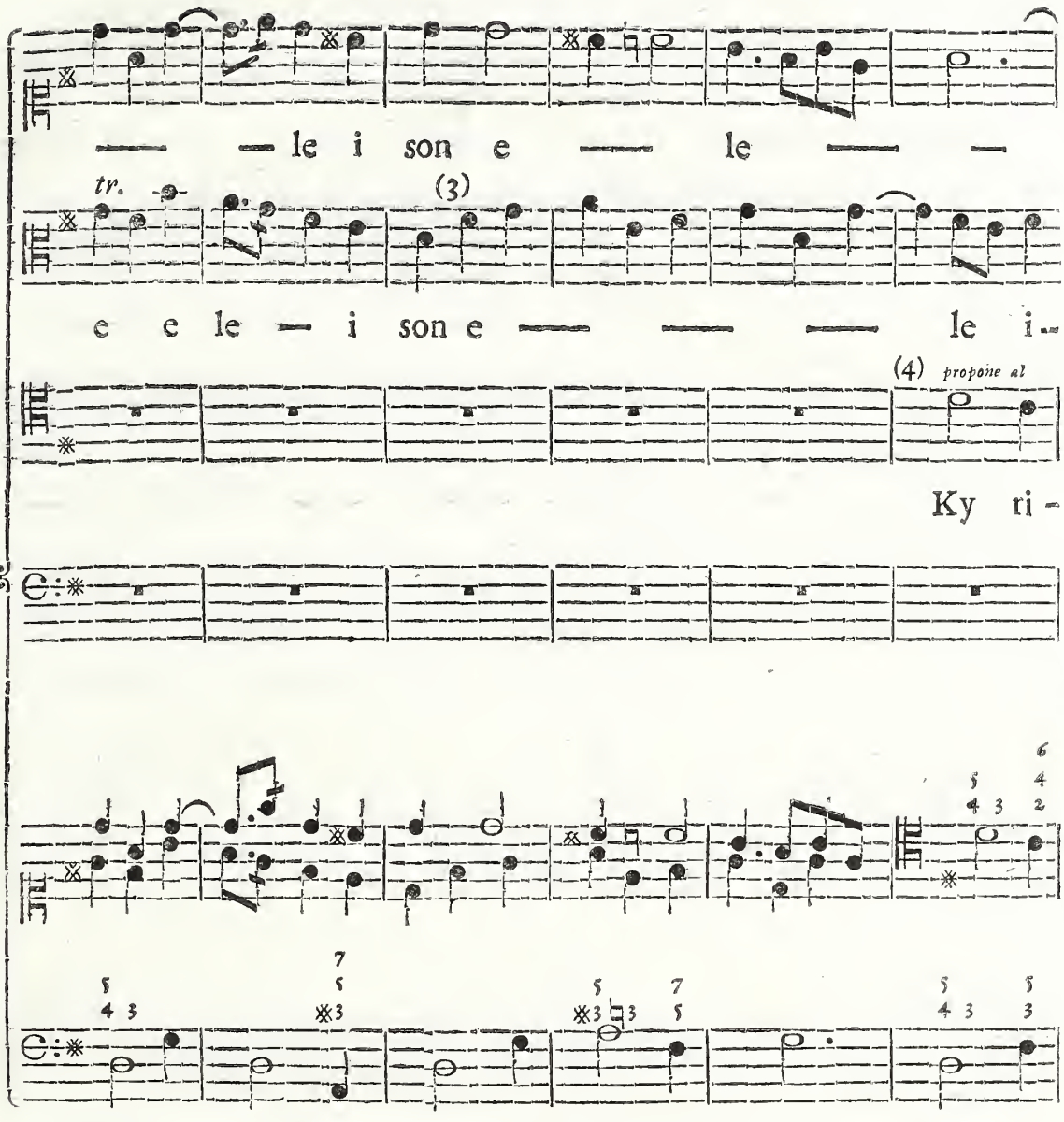
Nel Kyrie *in* G. *per Terza maggiore.*

Sempre nuovi, e brillanti Pensieri ritroviamo in queste *Fughe;* e rari sono quei, che veramente ai Sentimenti comuni si accostano. Chi mai avrebbe ideato di stabilire a *Soggetto fugato* una sì galante, e graziosa melodìa? Al *Vallotti* tutto accomodava, tutto ripiegava, e nulla faceva ostacolo per condurre una *Fuga* alla sua perfezione. La *Proposta* di questa *Fuga* è formata da due brevissimi periodi. Il primo su la parola *Kyrie*, e l'altro su quella di *eleison*, il rimanente sarà la *Cantilena* che si chiama *a piacere*. Questa *Fuga* poi è una di quelle, che nell'accompagnamento della sua Risposta fa uso della *Settima* alterata, ossia *quarta* della corda *tuonale*.

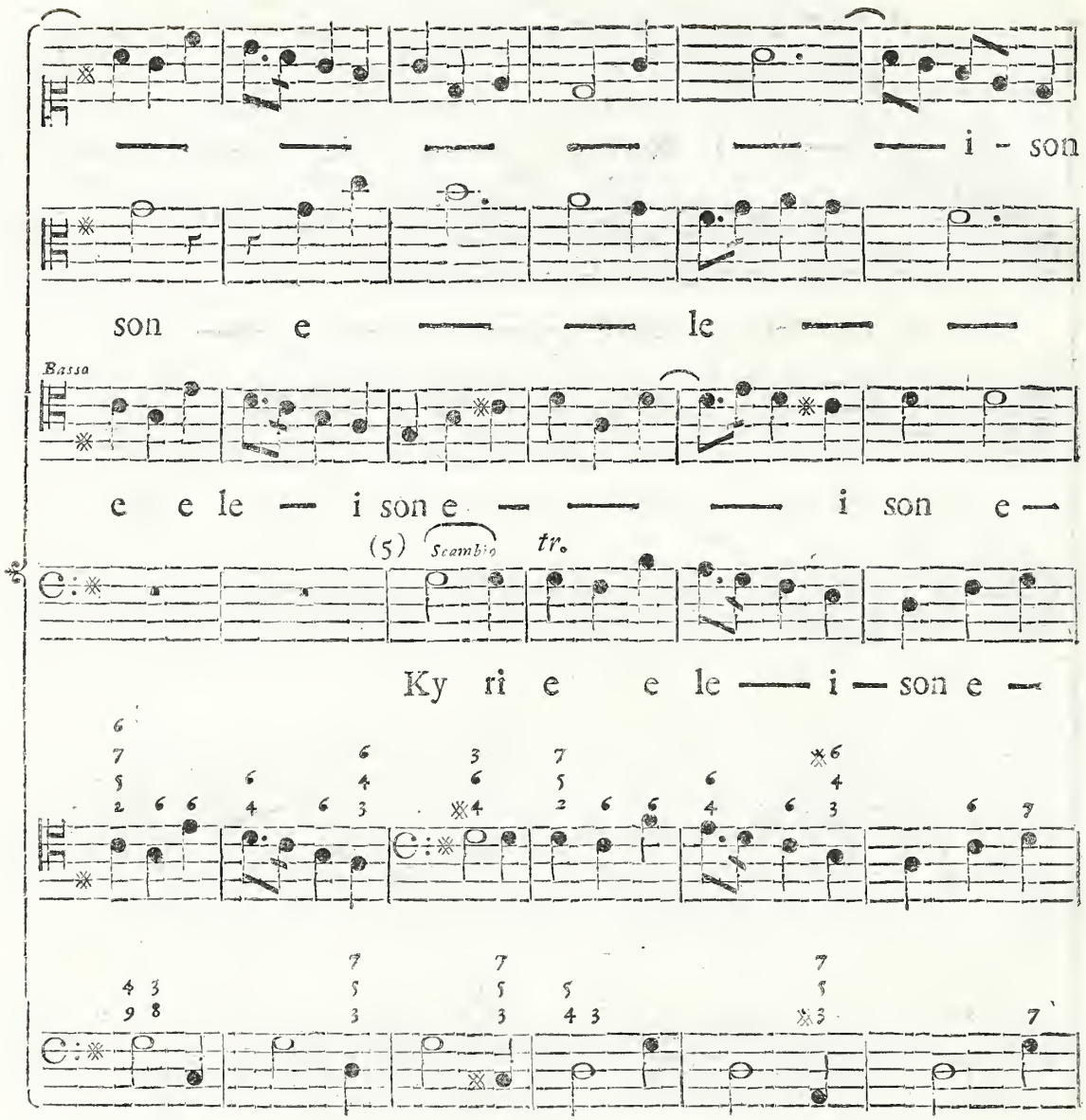


(1) *Il primo a proporre è il Soprano, attaccando la sua* Proposta *su la quinta corda del Tuono, e proseguendo poi la sua Cantilena due volte si appoggia su l'armonìa della Corda* tuonale; *la prima volta su la* terza, *e la seconda nella* Tuonale *istessa.*

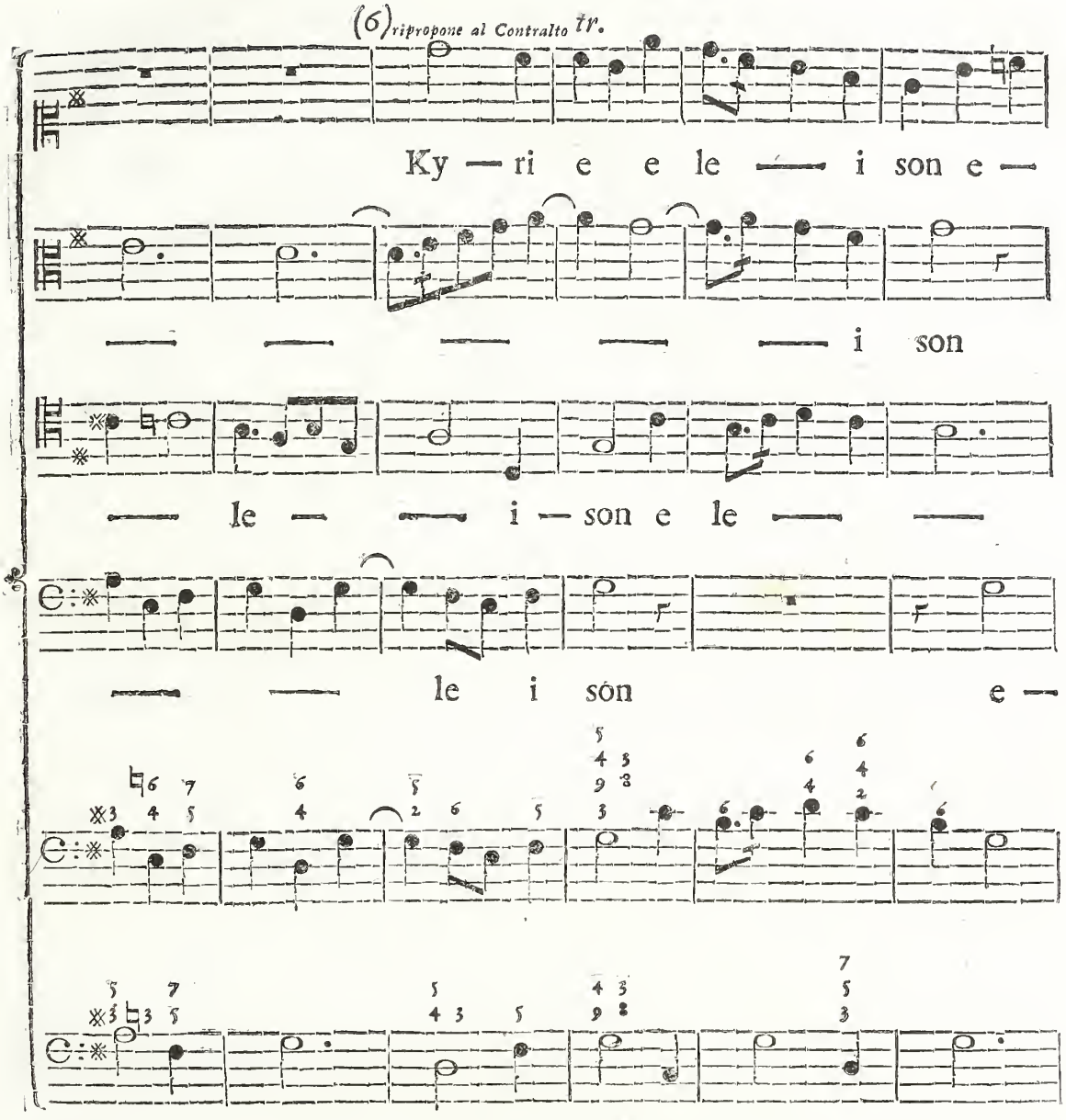
(2) *Il Contralto risponde, ma collo* scambio; *per il quale replica tre volte la stessa Corda, ma sempre in figura diversa. La prima volta è propriamente* Prima, *ossia* Tuonale. *Nella seconda rappresenta in terza armonìa la settima della scala di* D, *con quinta diminuita. E la terza finalmente è in figura di* quarta, *che risolve nella* ter-



za *della Scala di* D. *Ma quello, che sopra ogni altra cosa conviene quì avvertire, si è, che coll' alterazione di* C ✻ *nella Scala di* D, *nell' accompagnamento muta tuono. Noi abbiamo insegnato a suo luogo doversi ciò fare nelle* Risposte *delle* Fughe tuonali *qualunque volta la* Settima *del* Tuono *nella* Proposta *si adopera modulando su la Prima. Non abbiamo allora soggiunto di più, per non confondere i Principianti; non abbiamo detto, cioè, che questa può rendersi necessaria alle volte nell' accompagnamento, ossia nell' armonìa, benchè la Risposta non contenga la Corda, che può soffrire questa alterazione. Questo è il caso, ed eccone la ragione. In questo caso è vero, che non si fa sentire nella* Risposta *quella* Nota, *che suppone necessariamente l' armonìa alterata, e cambiato il Tuono; ma si fa sentire per altro un' altra nota, la quale appartiene necessariamente alla medesima armonìa. Nel caso nostro il Canto della* Risposta *non imiterebbe*



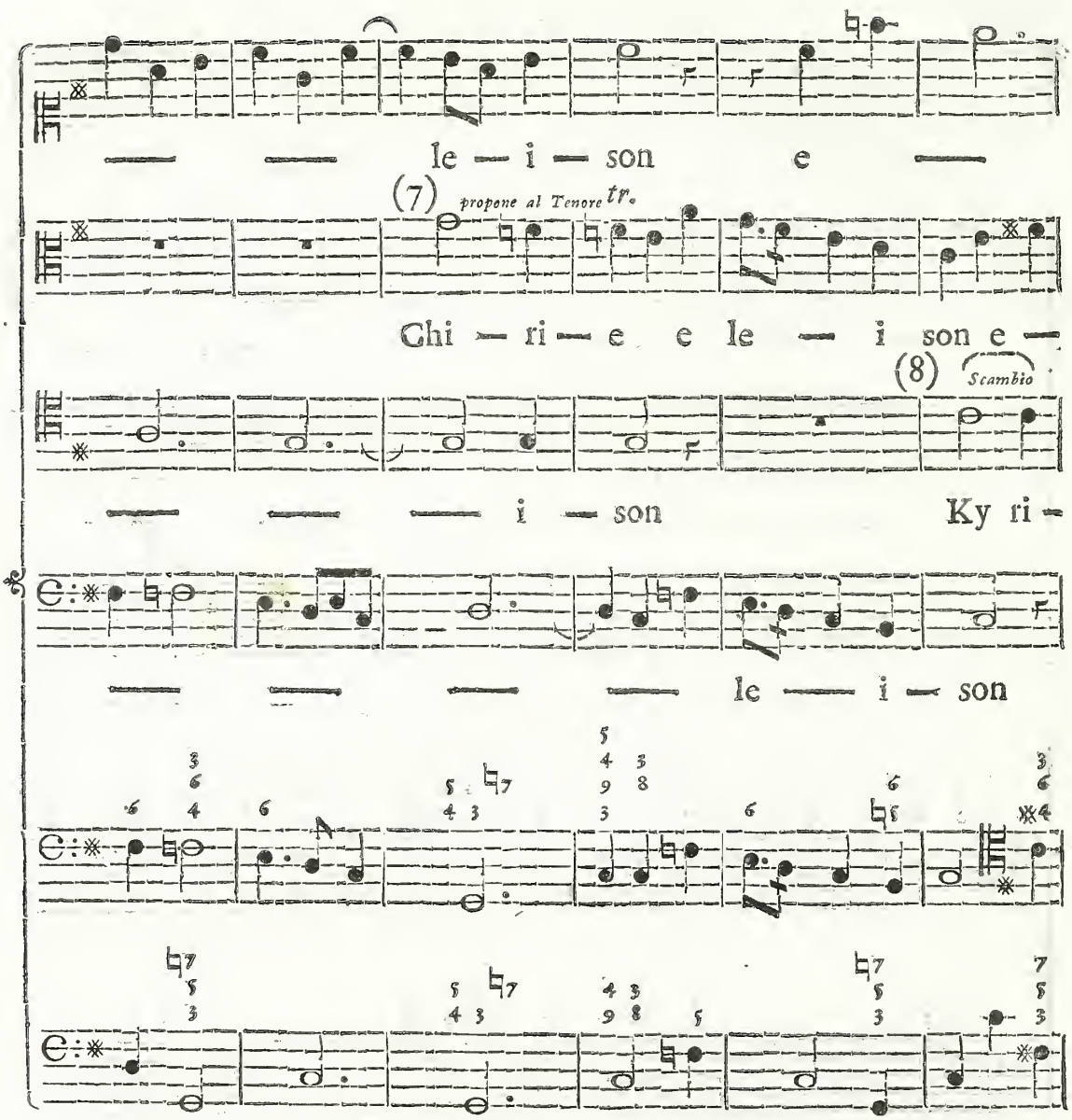
per niente il Canto della Proposta, *senza supporre, che il* G *dopo il punto appartenga all' armonìa di rappresentanza di* C ※, *come appartiene all' armonìa di rappresentanza di* F ※ *la corrispondente Nota della* Proposta. *Dopo lo* scambio *corrisponde in tutto la* Risposta *alla* Proposta, *e appoggia il suo termine nella Quinta* D. *Questo appoggio che fa la* Risposta *su la quinta Corda, richiede una qualche aggiunta di altre Corde, che all' attacco della* Proposta *ci riconduca. Ed ecco il caso uniforme a quello delle* Fughe reali; *le quali han sempre bisogno nelle loro* Risposte *della più volte nominata* Codetta, *o equivalente* Cantilena. *Questa è la ragione per cui queste* Fughe *si potrebbero distinguere dalle* Reali, *e dalle* Tuonali *col titolo di* Medie; *perchè dell' una, e dell' altra specie partecipano; cioè le* Risposte *di queste incominciano* Tuonali, *e finiscono* Reali. *Ma per noi basterà intendere in cosa dall' una, o dall' altra specie differiscono. Vediamo dunque come si contiene il nostro Autore nel riportarsi all' attacco della* Proposta.



(3) *Riassume quì l' Autore il principio della Cantilena adoperata dal Soprano sù l' Attacco della* Risposta *già eseguita dallo stesso Contralto, e nella battuta, che appresso viene, replica lo stesso Passo un Tuono più sotto, e si riporta così alla replica della* Proposta. *Il Passo primo, unito alla sua replica, è di sua natura grazioso; ma pure qualche* Moderno, *chiamato* di buon gusto, *non avrebbe alcuna difficoltà di alterare il* G.solreut *nel Contralto, per ottener così una più graziosa Modulazione. Questo sarebbe un allontanarsi dal Tuono senza necessità. Or' ora però vedremo, come il nostro Autore abbia preveduto questo errore di gusto, e l' abbia espressamente condannato.*

(4) *Il Tenore replica quì la* Proposta, *che fece il Soprano nel primo Attacco della* Fuga, *così pure la* Cantilena *che dicesi* a piacere.

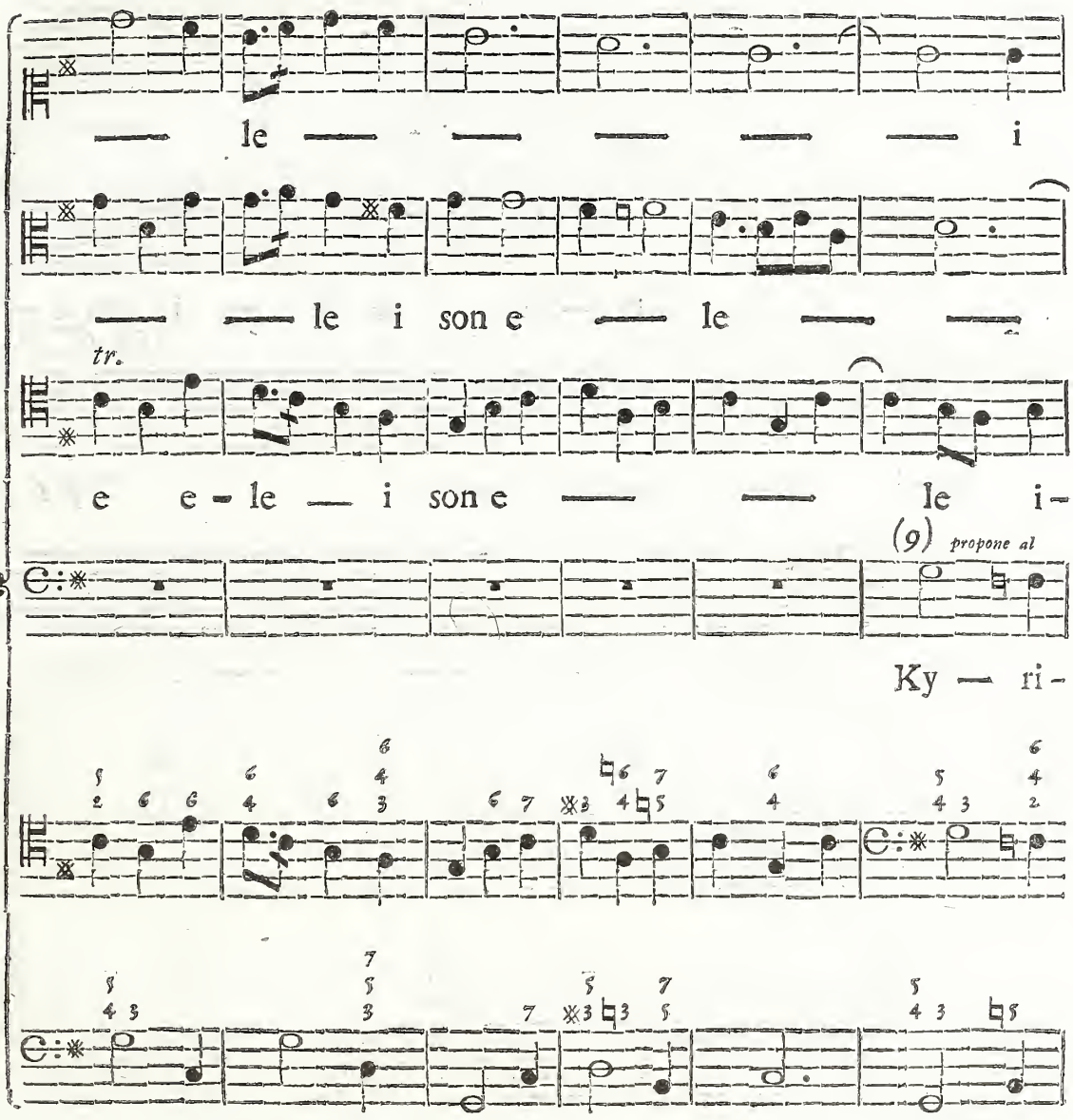
(5) *Il Basso corrisponde egregiamente a quanto dal Contralto fu eseguito, tanto nella* Risposta, *quanto nella sua* Cantilena *fino alla prima* Pausa.



(6) *Quì ripete il Soprano la sua* Proposta, *che fece nell' ingresso della* Fuga. *In questa ripetizione appunto abbiamo il corrispondente Passo a quello del Contralto num.* (2) *dove taluno crederebbe opportuna l' alterazione della Corda* G. *A questa corda* G, *vi corrisponde nel Soprano quella di* C; *nella quale il nostro sagace Autore, non persuaso dell' indicato* buon gusto, *fa precedere al* C *un B.* ♮ *quadro, per indicarci così, che in niun conto la vuò alterata.*

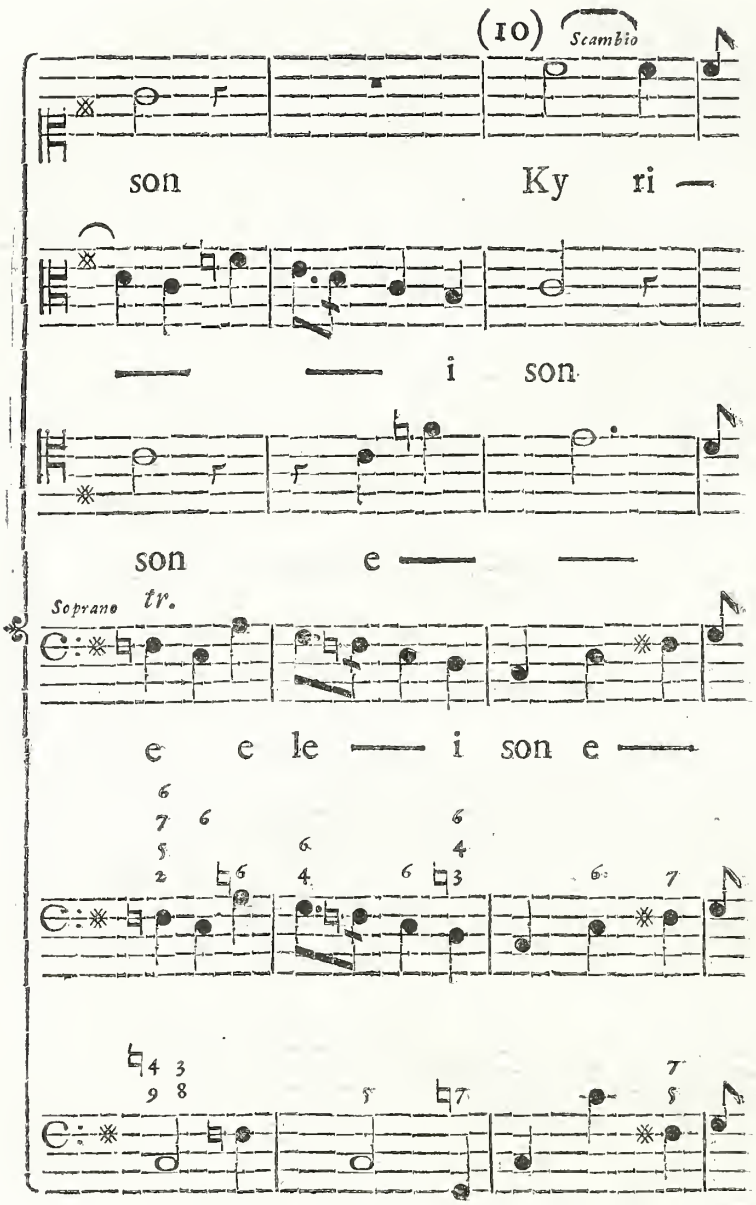
(7) *Il Contralto forma quì un' Attacco di* Proposta, *per introdurre in questa maniera la Modulazione alla quarta corda; onde gli convien togliere l' accidente, che stà nella Chiave.*

(8) *Il Tenore poi risponde nella prima Corda del nuovo Tuono introdotto; e però viene obbligato a formar lo* Scambio *su la stessa corda, come prima fece il Contralto al num.* (2) *nella corda* G; *e perciò l' Attacco del Tenore diventa* Risposta. *Cade quì di avvertire al novello Compositore, che nella presente* Fuga *abbiamo due incontri su le due successive* Quinte, *Per il primo si osservi nella* Risposta, *ch' eseguisce il Basso al*



num. (5), *e si troveranno fra il Tenore e Contralto. Per il secondo lo abbiamo appunto nella presente* Risposta *ch' eseguisce il Tenore, e accade fra il Contralto e Soprano. Ma queste* Quinte, *che ora indichiamo, sono fra loro di specie diversa; cioè, una è giusta, e l' altra mancante, che vien detta* minore. *Stante dunque questa varietà, non sono tanto disgradevoli quanto le due* Quinte *giuste, e perciò da tutti gli Autori vengono ammesse, quando però la necessità le richiede. Questa necessità nel presente caso è inevitabile, mentre tutte le Parti si barattano fra loro la Cantilena.*

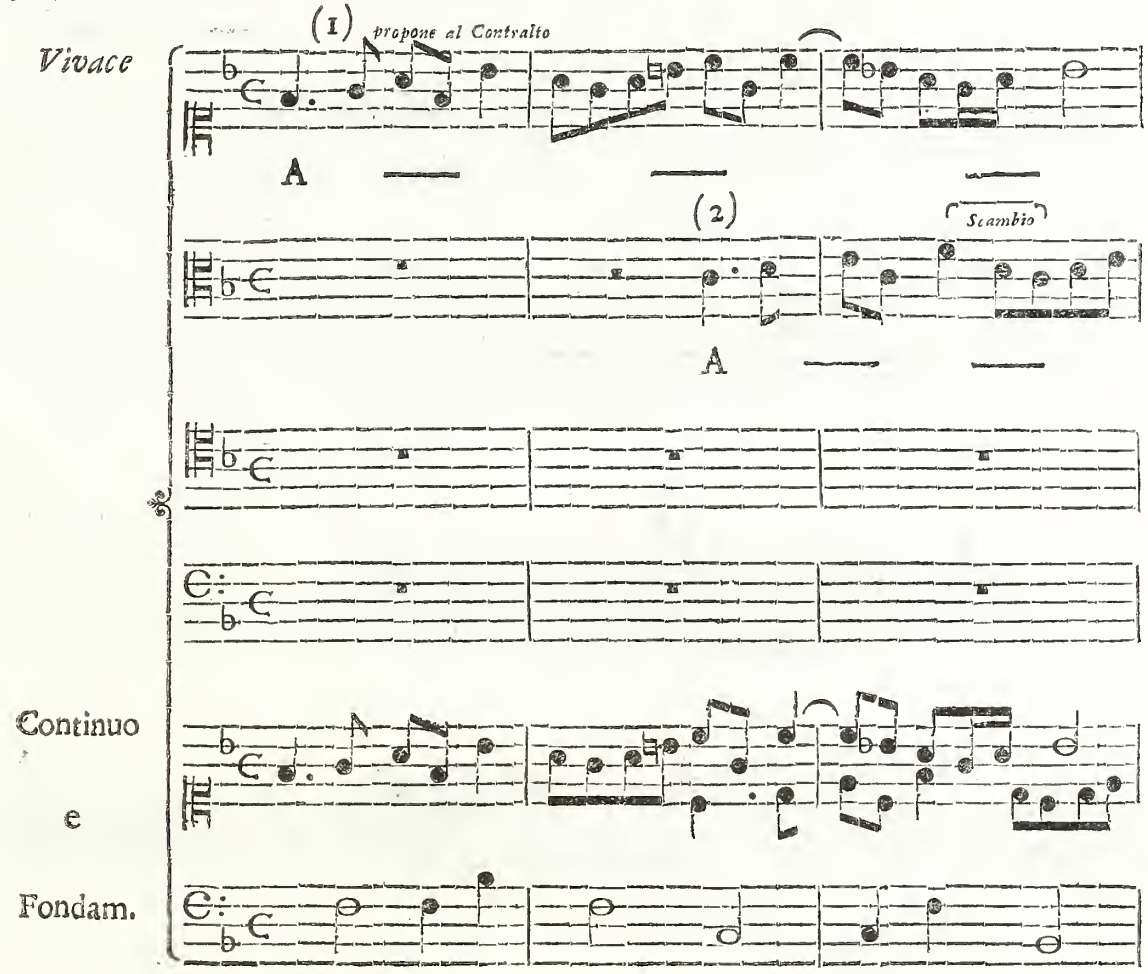
(9) *Ecco il Basso, che ripete quanto fece il Contralto, mantenendosi nel Tuono della* Quarta.



(10) *Il Soprano poi, che ripete quanto fece il Tenore, riconduce in seguito il Canto alla corda, ed al Tuono principale, e ricompone così l'ordine degli Atttacchi in tutto simili ai primi; cioè il Contralto, che risponde al Soprano, attacca sù la corda Tuonale, e si porta alla Quinta. Il Tenore dalla Quinta passa alla Prima. Il Basso dalla Prima alla Quinta. E il Soprano dalla Quinta alla prima corda; ma nel principiare il secondo Periodo della sua* Proposta, *il Basso fissa il Pedale sù la quinta corda, e lo sostenta fino a tanto che le tre Parti vanno epilogando, per quanto possono, il già noto sentimento, e con una più volte replicata cadenza danno termine alla* Fuga.

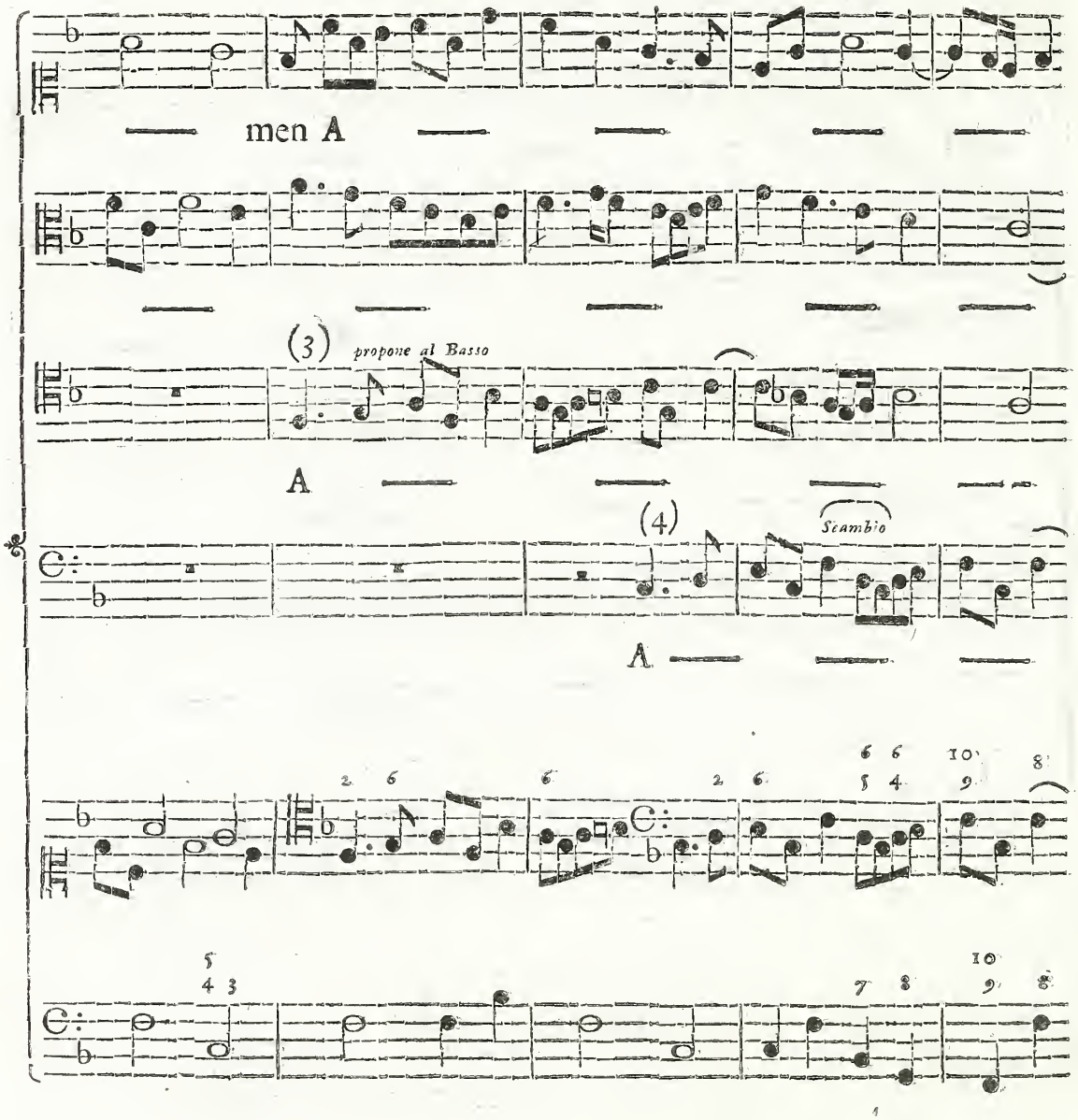
Nel Gloria *in* F. *per Terza maggiore con Versi sei.*

Nella Specie di queste *Fughe* così distaccate rari sono i *Sentimenti*, che nella prima e principal corda del Tuono abbiano il loro incominciamento: oppure se ve ne sono, dalla Prima immediatamente saltano alla Quinta, e dalla Quinta alla Prima nella *Risposta*. Il *Sentimento* della seguente *Fuga* si discosta dalla maniera sopra indicata; mentre il periodo del suo Canto si aggira tutto sù le prime corde della stessa *Tuonale*; nè si porta alla quinta corda, se non che nel finire il suo periodo; tanto che a prima vista, sembra un vero *Soggetto reale*. Facciamoci ad esaminarlo.



(1) *Ecco il descritto* Sentimento, *che dal Soprano vien proposto, e in fine appoggiandosi su la quinta corda, adopera ancora la sua settima alterata, ma di passaggio, o come suol dirsi, alla sfuggita.*

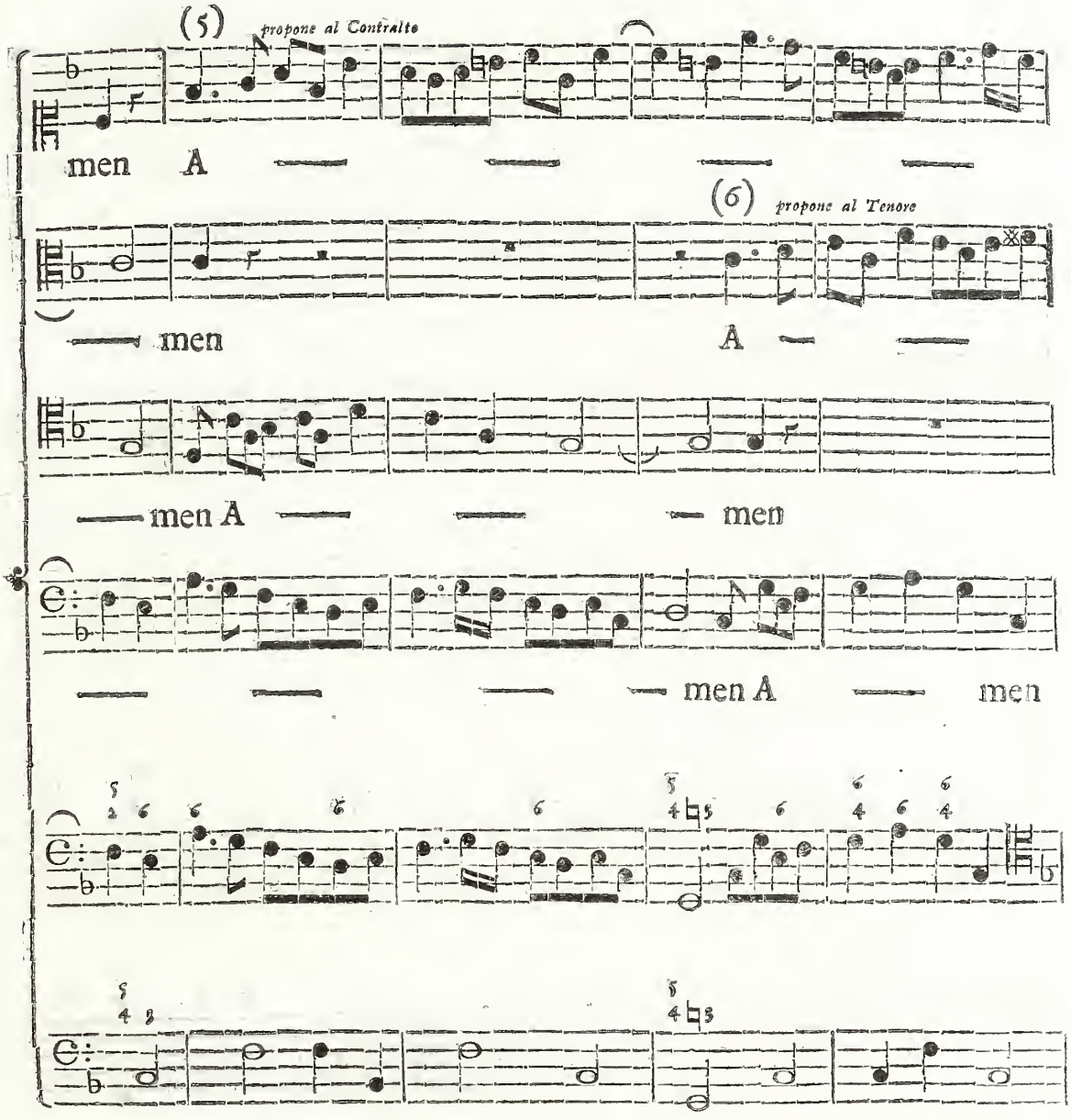
(2) *Il Contralto attacca la* Risposta *sù la detta quinta corda, e ottimamente corrisponde alla* Proposta *nella maggior parte dell'ideato* Soggetto. *Ma per imitar poi il picciolo residuo, convien che adoperi il salto di terza minore, per appoggiare la sua* Risposta *sù la corda principale. Che se si volesse intieramente imitare quanto dal Sopra-*



no fu eseguito, non sarebbe mai Risposta tuonale, *ma* reale; *o al più una vera* Proposta *nel Tuono della* Quinta, *che condurrebbe il canto alla quinta di detto Tuono; come fra poco si vedrà praticato.*

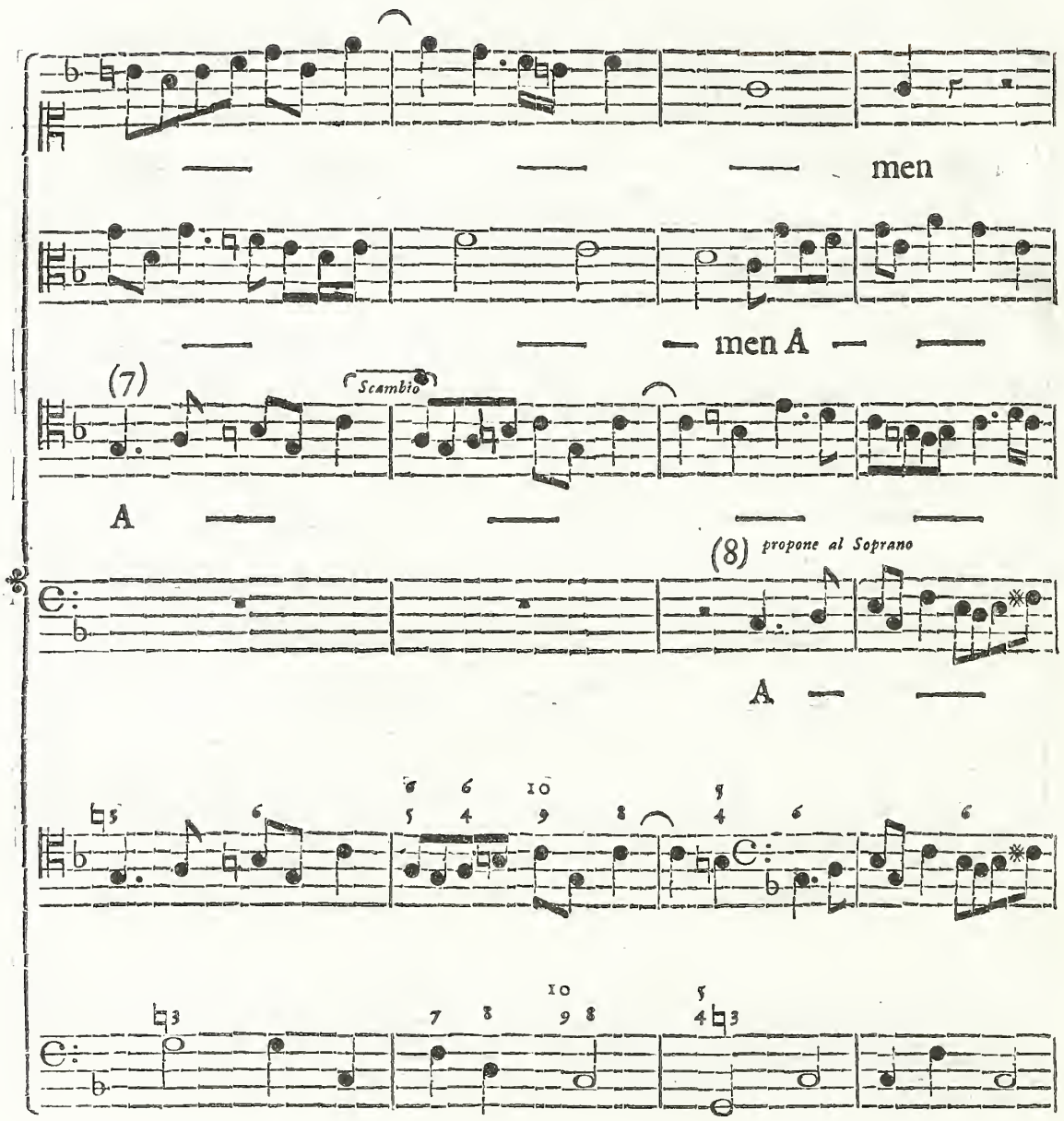
(3) *Il Tenore ripete l' Attacco di* Proposta, *che fece il Soprano.*

(4) *E il Basso fa lo stesso, riguardo alla* Risposta, *che dal Contralto fu eseguita.*



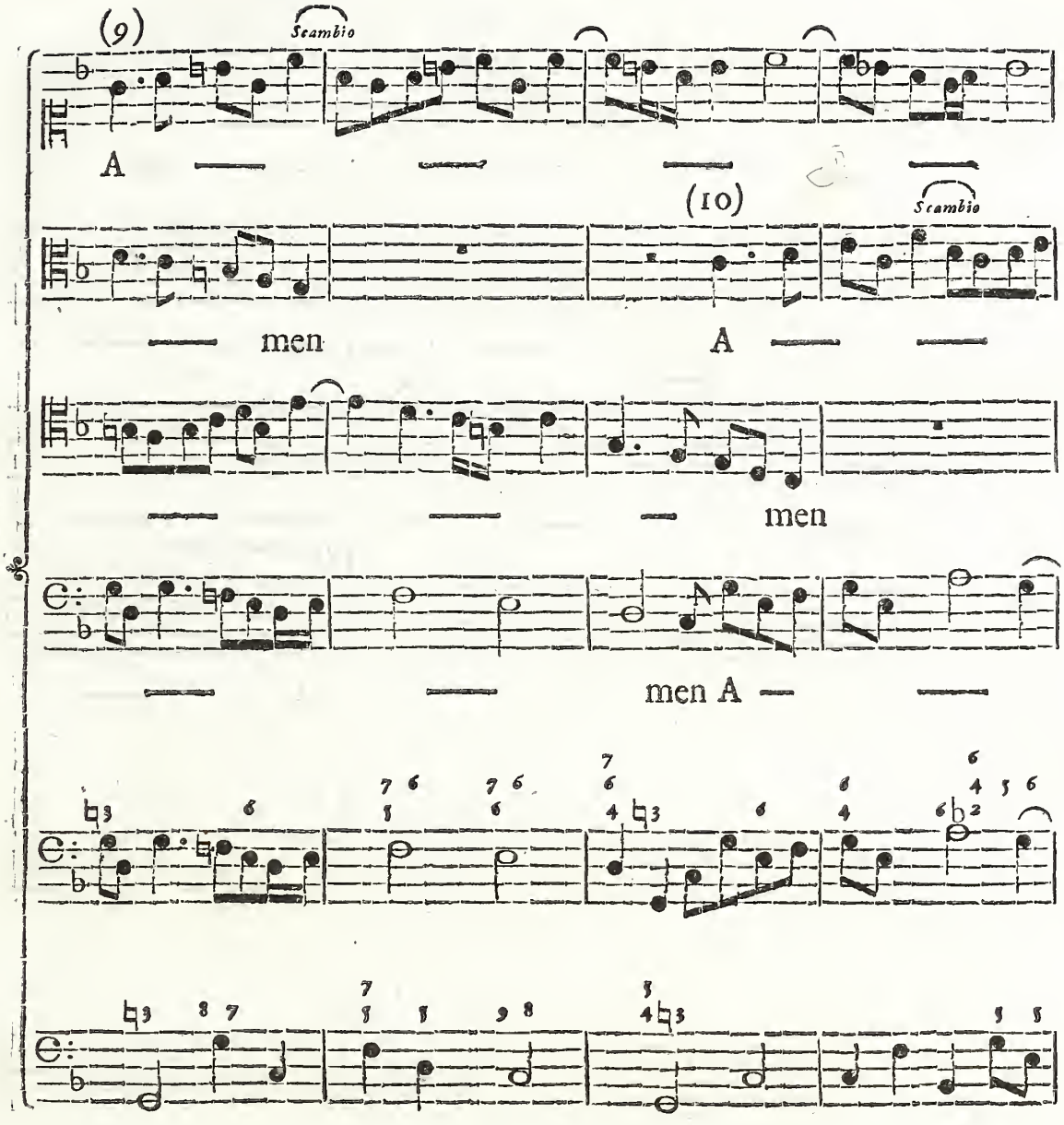
(5) *Ecco il Soprano colla solita ripetizione della prima* Proposta, *dichiarata già necessaria, per le ragioni altre volte addotte.*

(6) *Quì abbiamo un Attacco di altra* Proposta, *che ci presenta il Contralto, su la quinta corda del Tuono principale* F. *Questa nuova* Proposta, *che vien fondata sopra la corda* C, *fa il Tuono di* C *principale; mentre colle sue proprie corde ci conduce alla rispettiva sua quinta* G, *ossia alla quinta del Tuono introdotto. Eccoci dunque al caso citato per la* Risposta *del num.* (2).



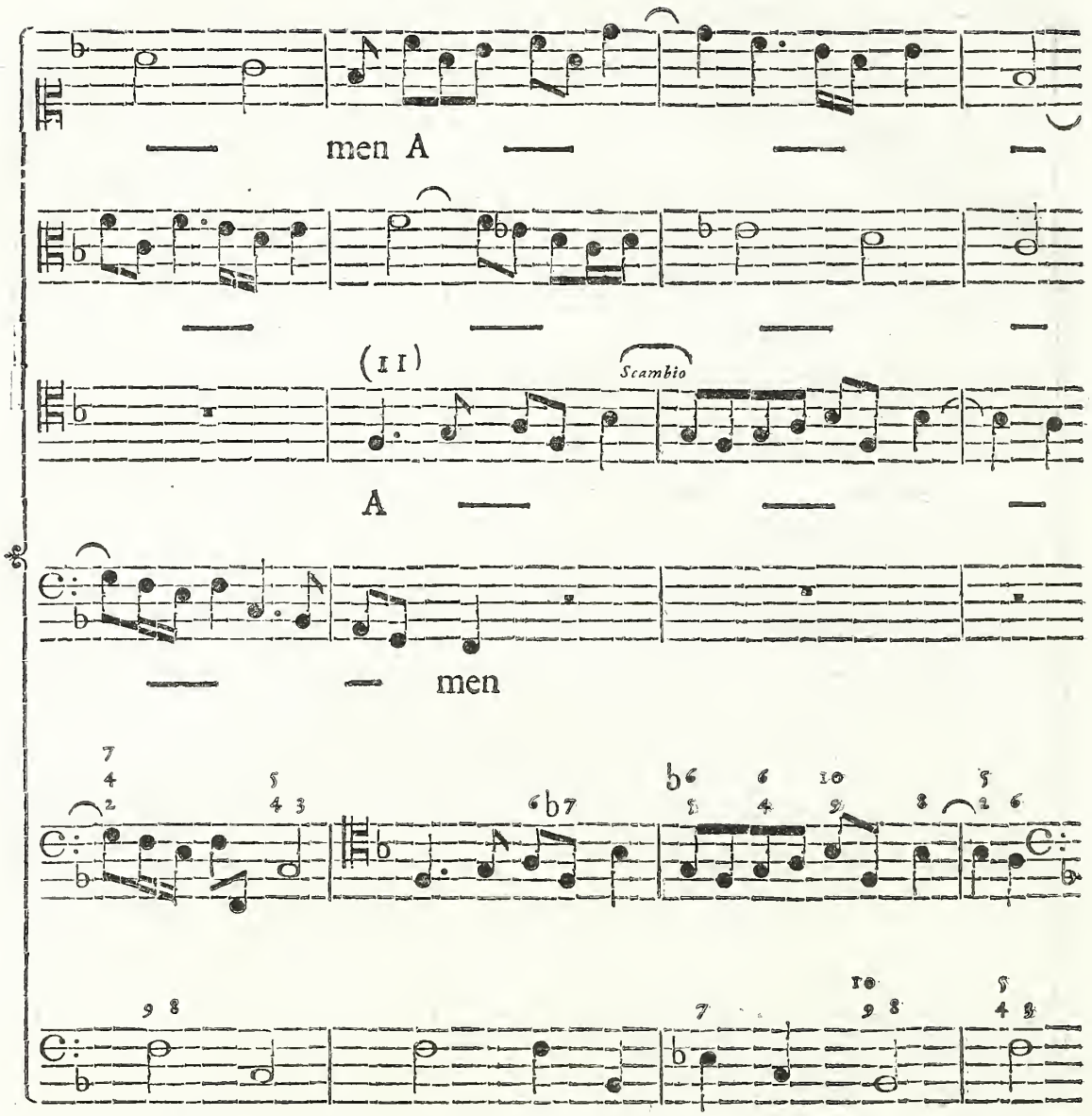
(7) *L'introduzione del nuovo Tuono ha cagionato ancora un nuovo ordine negli Attacchi delle* Proposte *e* Risposte. *Tanto è vero, che il Tenore proponeva, ed ora risponde attaccando sù la corda* G, quinta *del nuovo Tuono, e collo* scambio *riconduce il Canto alla prima nuova Corda.*

(8) *Il Basso, che prima rispondeva, ora quì propone sù la prima nuova Corda, imitando perfettamente la* Proposta, *che alla prima fece il Contralto sù le corde del nuovo Tuono, e si appoggia alla quinta* G.



(9) *Il Soprano, che prima proponeva, ora quì risponde, attaccando nella quinta* G, *e collo* scambio *si appoggia alla prima* C.

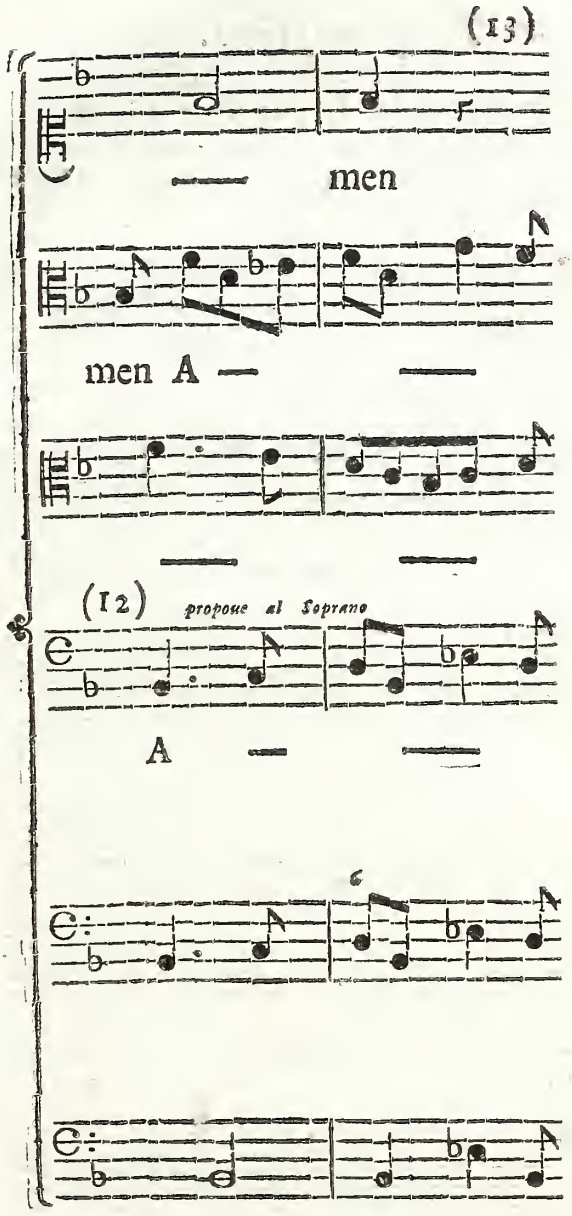
(10) *Il Contralto, secondo il solito, attacca sù la corda* C; *ma al proprio luogo adopra anch'esso lo* scambio; *e rimette al possesso di principal Tuono la corda* F, *sù la quale si appoggia.*



(11) *Il Tenore è quello, che prende il possesso della prima, e principal corda* F; *ma al solito luogo dello* scambio *anch' esso lo adopera, e così conduce il Canto alla modulazione della quarta corda.*

(12) *Il Basso è quello che propone nella detta corda, e nel nuovo Tuono. Per il rimanente supplirà la seguente dicitura.*

(13) *Terminato l' Attacco del Basso sù la quarta corda, và col suo termine a poggiarsi in* F. *Su questa corda medesima attacca il Soprano, e collo* scambio *riconduce il Canto nella quarta corda. Il Contralto ripete quanto fece il Basso, e si ritrova così nella corda* F. *Ivi attacca il Tenore, e senza usar lo* scambio *si appoggia alla quinta corda* C, *e così abbandona il Tuono della quarta. Nell' attacco seguente, che spetta al Basso, incomincia il noto Epilogo, il quale non comporta un ristringimento maggiore, di quello che già si dirà. Tutti eseguiscono l' ideato Soggetto, e tutti vicendevolmente attaccano dove si fa, o non si fa lo* scambio. *Il Basso dunque attacca in* C, *e adopera a suo luogo il solito* scambio *per appoggiarsi così alla corda tuonale* F, *ed ivi si*

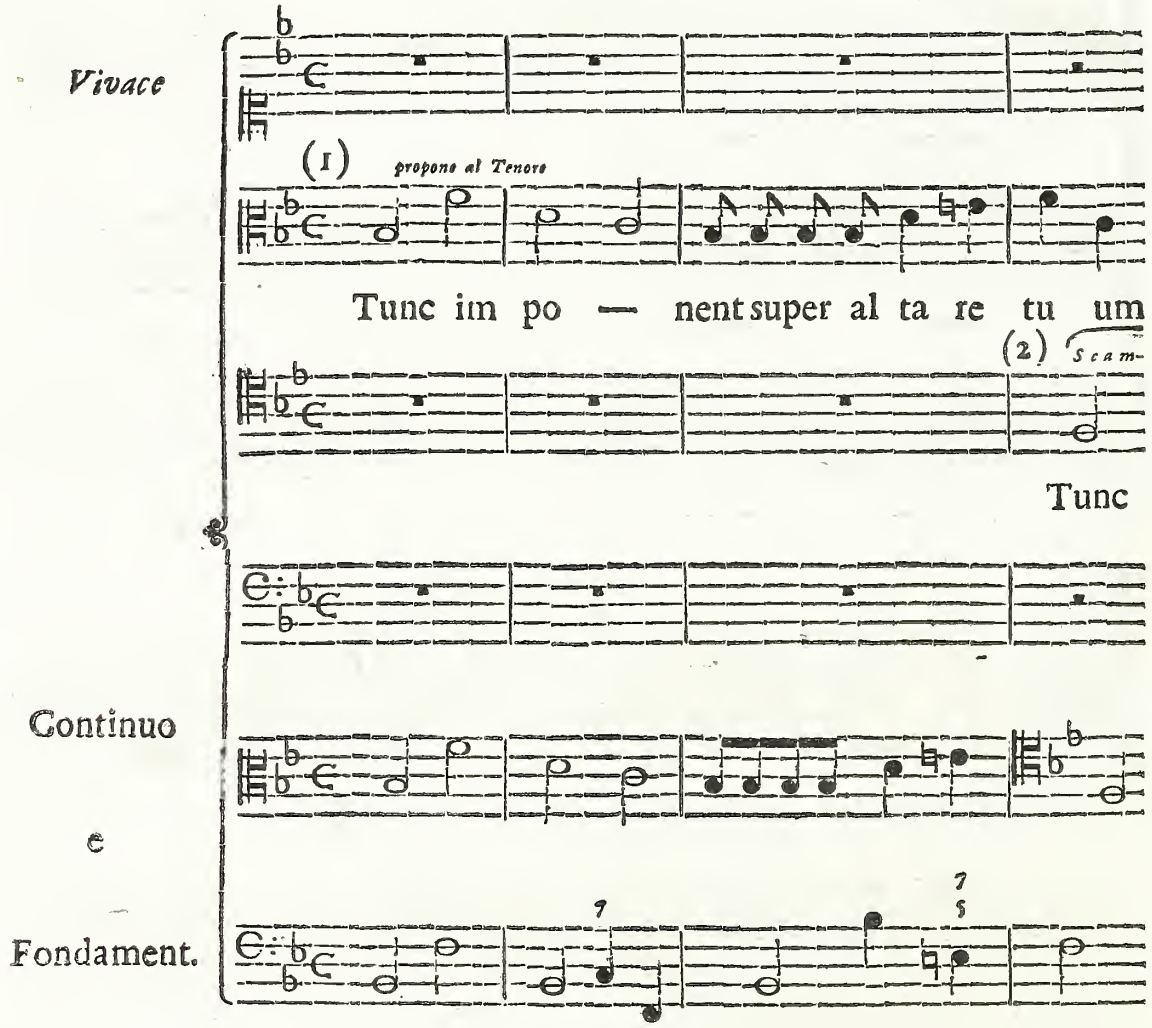


sostenta per una intiera battuta. Frattanto il Soprano, che di già attaccò nello scambio, *sù la corda principale seguita il suo* Soggetto; *e dove il Soprano non scambia, attacca su la corda* C *il Contralto. In questo mentre il Basso si distacca dalla corda tuonale, e salta alla Quinta, sù cui fissa il Pedale, e lo sostiene per la durata di cinque battute. Frattanto il Tenore anch' esso attacca in* C *allo stesso passo come fece il Contralto, e prosiegue il* Soggetto *nella maggior porzione, e lo termina colla imitazione delle stesse Figure: unendosi poi alle Parti acute ad eseguire una porzione delle* Cantilene a piacere, *tutti così si riducono ad una finale, e ben posata Cadenza.*

Delle Cantilene a piacere *non feci quì alcun discorso; ma esaminandole con qualche attenzione, vi si trovano delle picciole Variazioni, le quali sono in se stesse necessarie a cagione dei cambiamenti, che richiedono le* Risposte, *e le obbligate Modulazioni de' Tuoni. Ora dico, che se i Maestri sono necessitati di adoperare nelle dette Cantilene le indicate Variazioni; molto più si rende necessario ai novelli Compositori di adoperare ancor essi la maggior cura ed attenzione per ben esaminar queste, che loro propongo per Esemplare.*

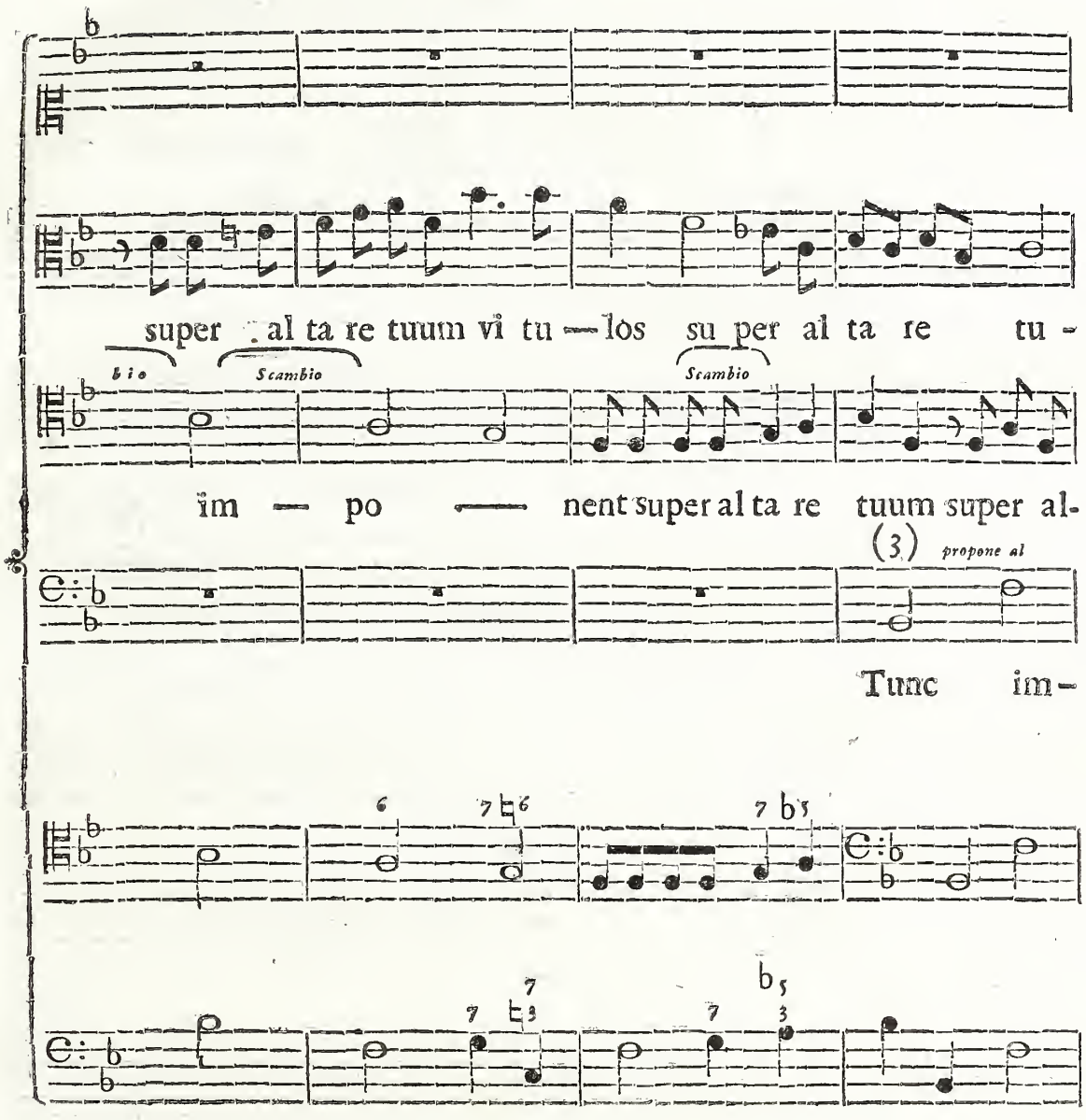
Nel Miserere *in* B b. *per Terza maggiore.*

Il Sentimento di questa *Fuga* colla sua maestà riesce ottimamente adattato al senso delle parole, che debbono esprimersi, e perciò fa un effetto straordinario. La sua Cantilena è composta di due Periodi. Il primo di questi esprime le parole *Tunc imponent*: e il secondo quelle *super altare tuum*.

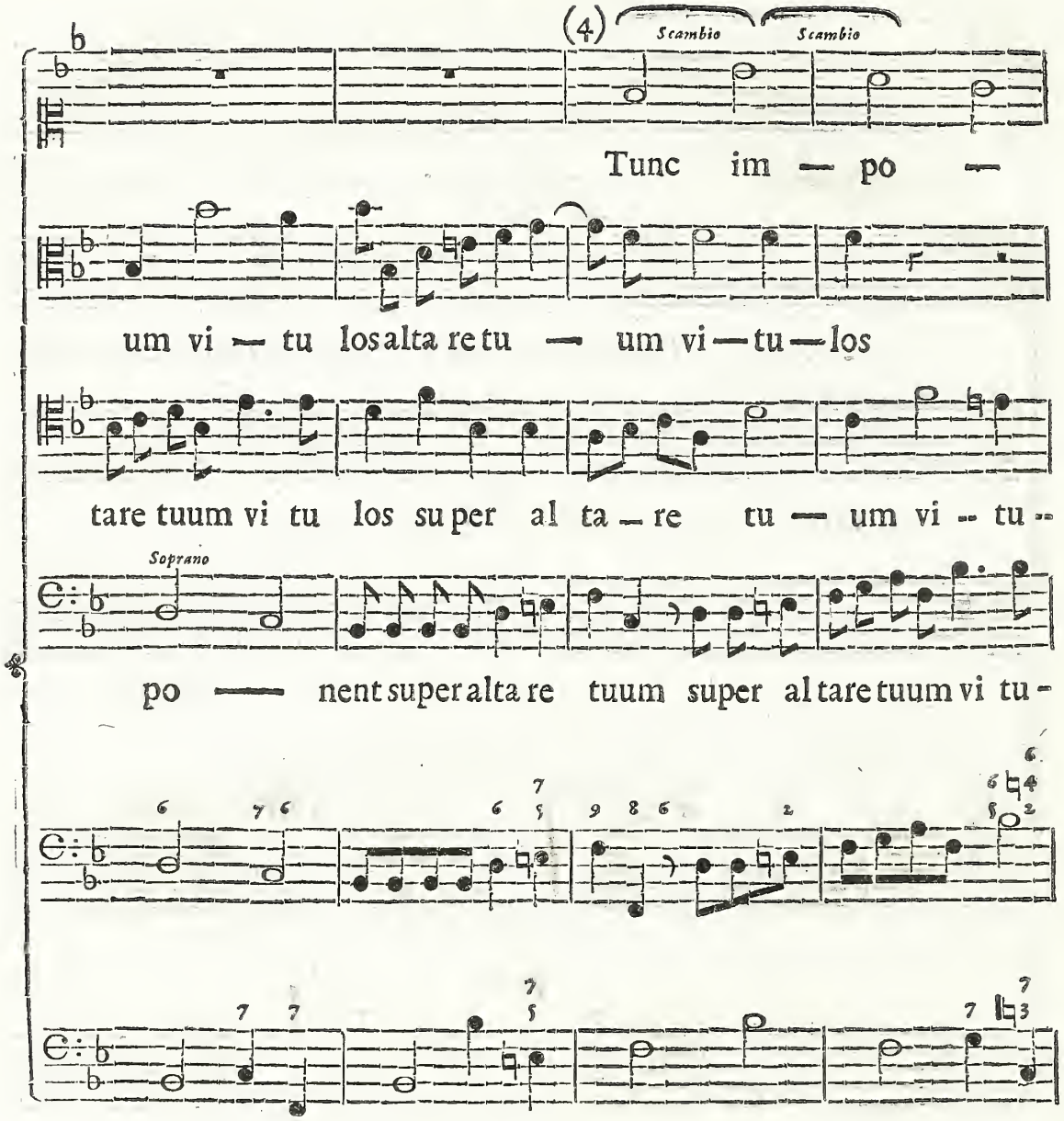


(1) *Ecco il Contralto, che intuona la* Proposta *sù la corda prima, ossia la principale, che forma Tuono. Da questa corda si porta di balzo alla quinta sopra, poi torna alla terza della prima, sulla quale poi discendendo di grado termina il primo Periodo. Anche il secondo Periodo incomincia dalla stessa prima corda, ma questo poi termina nella quinta alterando la quarta del Tuono. Di questa alterazione, che casca nella* Proposta, *abbiamo mostrato la necessità alla pag.*(11); *ed il presente caso confrontato con quanto al luogo citato abbiamo detto, servirà di esempio, e d'istruzione. Così, siccome il* Soggetto *modula dalla* prima *alla* quinta, *poi di nuovo alla* prima, *e nuovamente alla* quinta; *questo è il caso di tre* Scambj *nella* Risposta, *anche questo da confrontarsi con quanto abbiamo scritto alla pag.* (11) *e seguente.*

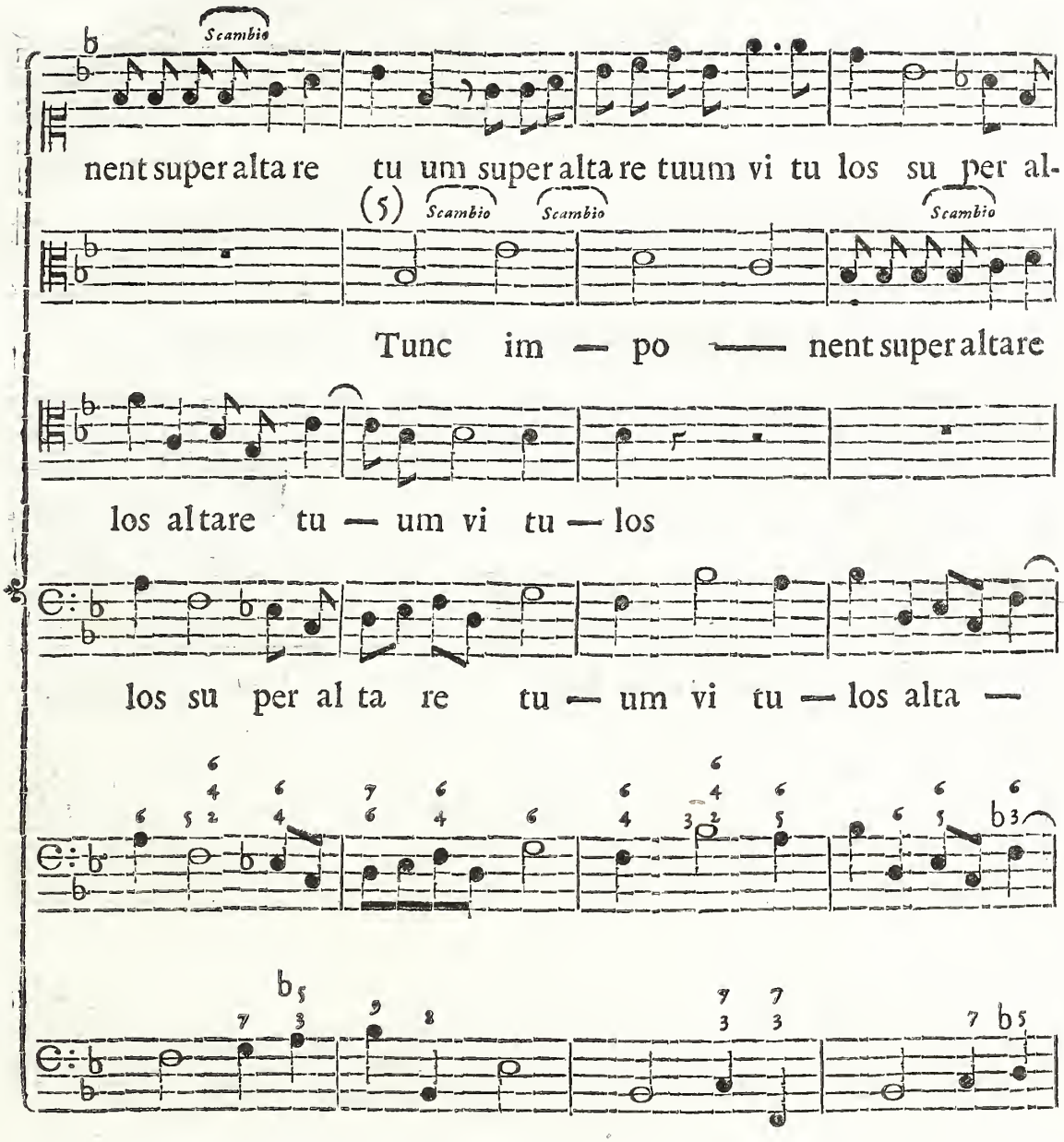
(2) *Quindi il Tenore dalla corda* F (*la quale poco sopra era* quinta) *col salto di quarta và alla* prima, *dalla* prima *ritorna alla* quinta, *e dalla* quinta *alla* prima.



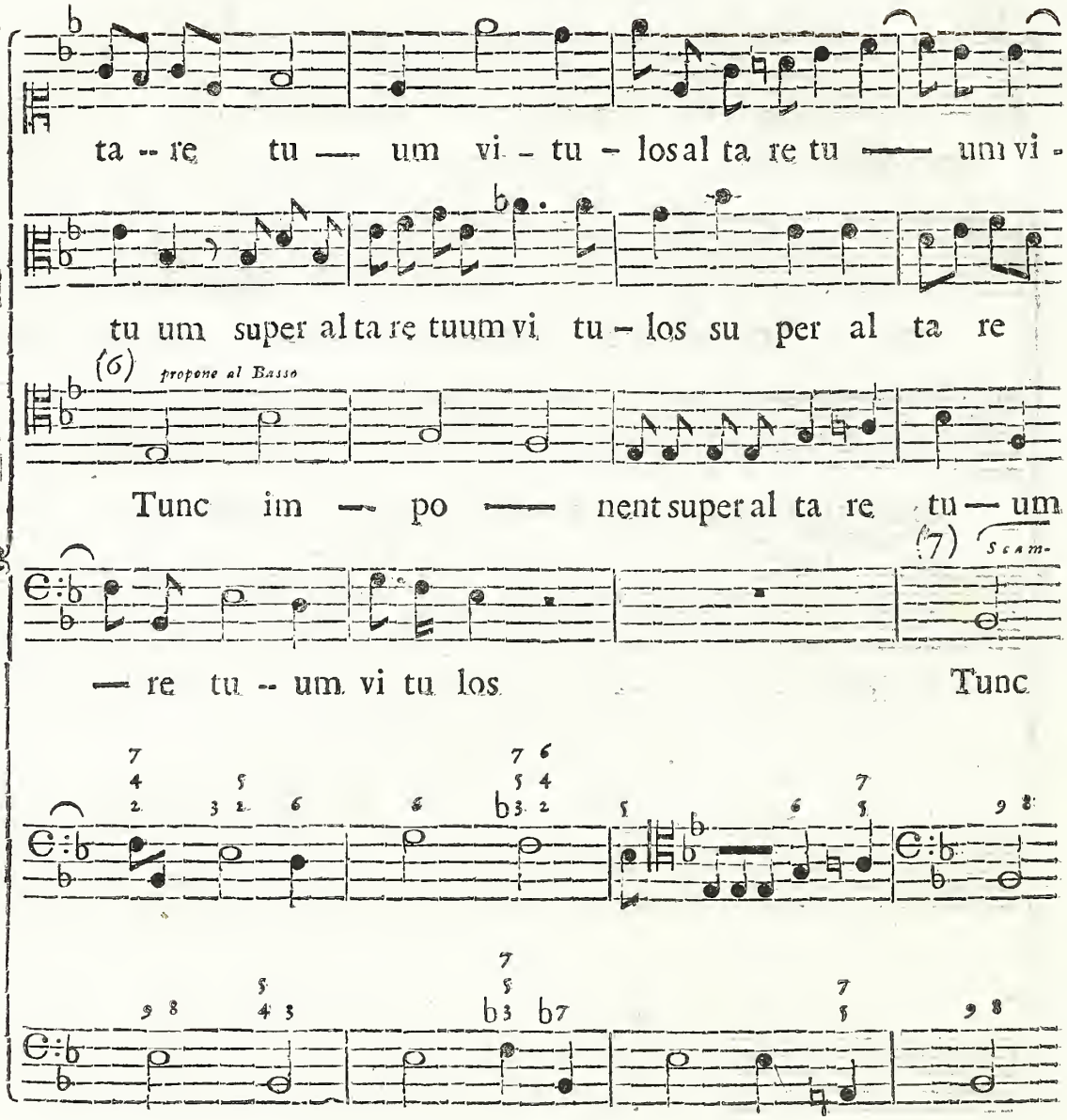
(3) *Il Basso ripete quì la* Proposta *ch'eseguì il Contralto: onde ne segue lo stesso discorso.*



(4) *Così fa il Soprano per la* Risposta *che diede il Tenore. Ora si deve riflettere alle tre Cantilene già decorse in questi primi Attacchi, le quali sono fra loro tutte uniformi, eccettuate però le necessarie picciole Variazioni, che vengono cagionate dagli* Scambj, *e dalle modulazioni de' Tuoni. A queste però supplisce il numero istesso delle Figure, e delle parole medesime. V' è altresì da riflettere, che la stessa alterazione di corde, che adopera il* Soggetto, *si adopera ancora dalla* Cantilena *nella seguente battuta, ma però usata in diversa maniera; cioè il* Soggetto *la usa in* Armonìa, *e la* Cantilena *in* Melodìa, *o come suol dirsi* alla sfuggita.



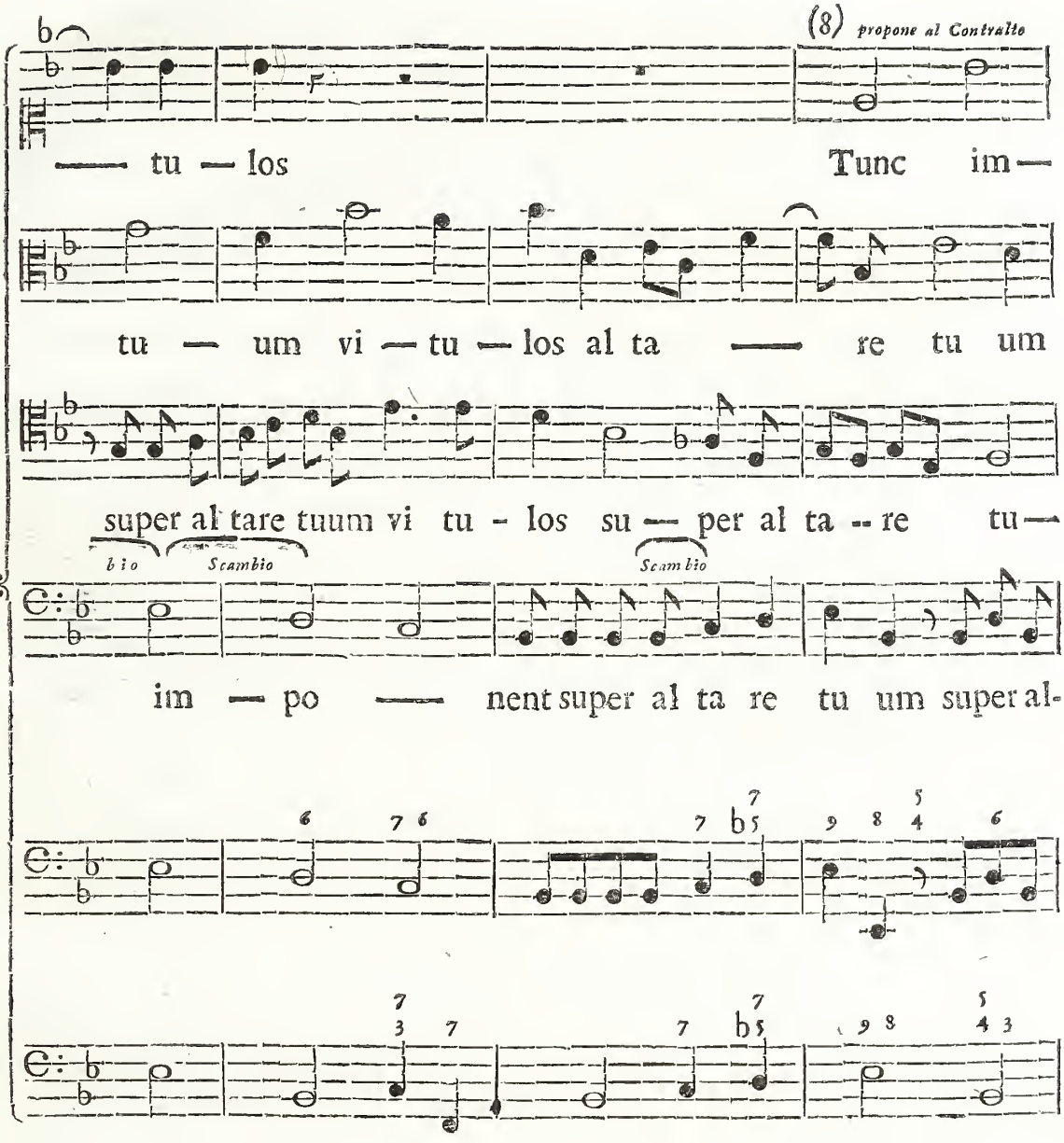
(5) *Si vede quì il Contralto, che in vece di replicar la* Proposta, *secondo l'ordine fin' ora usato, adopera gli* Scambj *per modular così al Tuono della quarta corda. Su di questa modulazione tre motivi mi si presentano, per i quali il nostro Autore in tal maniera si è contenuto. E primieramente dico, che così fece per accorciar la* Fuga, *a riguardo della lunghezza del* Salmo. *In secondo luogo, per il* Soggetto *alquanto disteso. E finalmente per l'equilibrio delle* Cantilene a piacere, *le quali, nel proseguimento del loro canto, si estendono per una intera* Ottava; *e perciò fuori delle tre corde di* Prima, Quinta, *e* Quarta, *diverrebbero troppo incommode per i cantanti, come in altre simili occasioni fu già avvertito. Si può aggiungere, che non ostante la indicata limitazione di modulazioni, pure giunge la* Fuga *al numero di quaranta battute; onde per tali motivi giustamente pensò il nostro saggio Autore di ristringersi in sì fatta maniera. Il Contralto dunque avendo già modulato nel Tuono della quarta corda col mezzo dei*



Scambj, *ne segue naturalmente una permuta di* Proposte, *e* Risposte *nelle Parti; e secondo l'ordine degli Attacchi, la prima* Proposta *è per il Tenore.*

(6) *Propone dunque il Tenore attaccando su la* prima *corda del nuovo Tuono, e da questa balza ascendendo alla sua rispettiva* quinta; *e poi discendendo, si riporta alla stessa* prima corda, *ove forma il primo Periodo. Il secondo Periodo incomincia pure nella* prima corda, *e poi ascendendo per ritornare alla sua* quinta *s'incontra nell'accidente, che conduce la modulazione alla* quinta *del nuovo Tuono,* Prima *del Principale.*

(7) *Quì attacca il Basso la* Risposta, *e ripete quanto sopra fece il Contralto, mantenendo così il Tuono della* quarta corda.

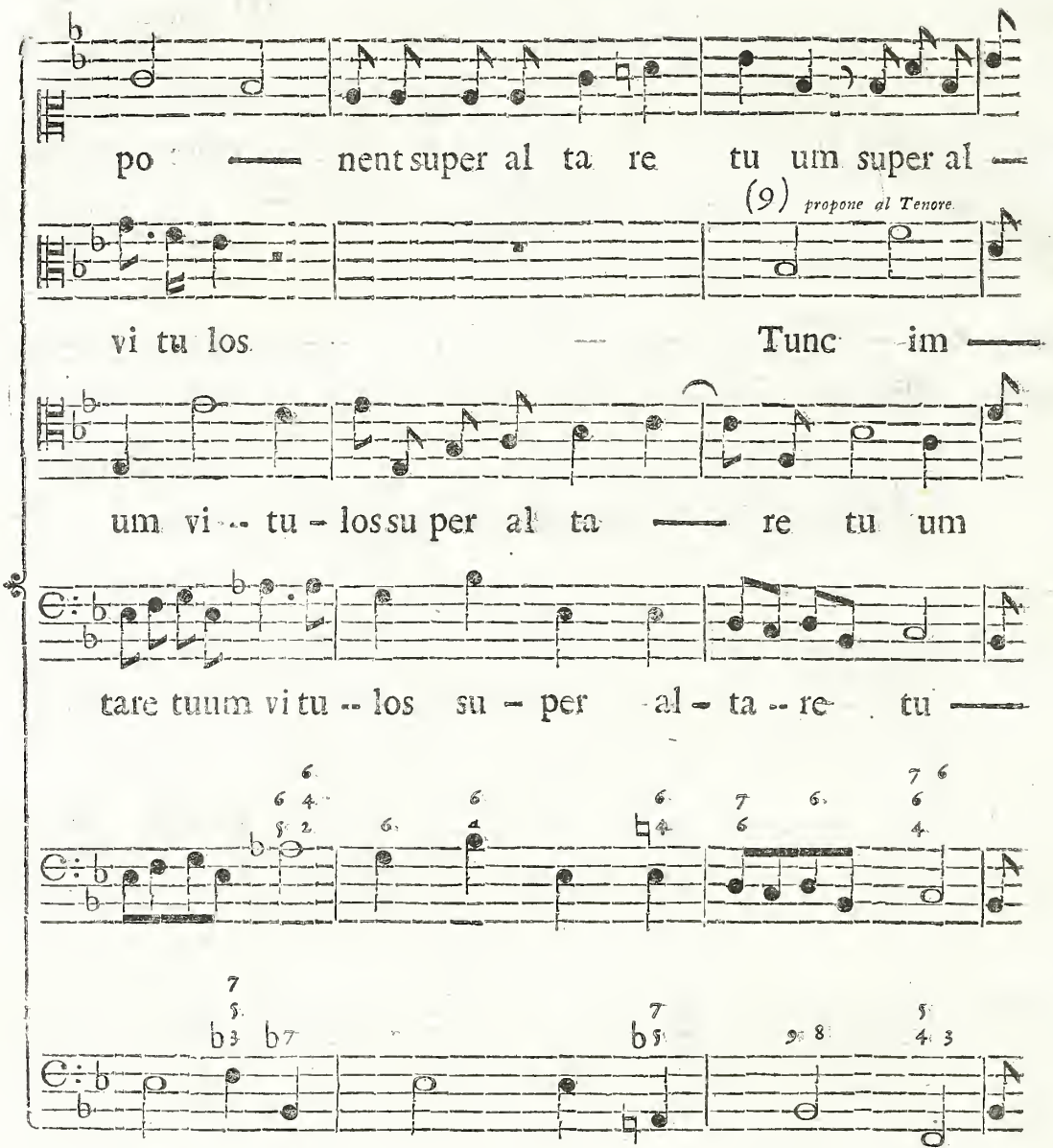


(8) *Il Soprano anch' esso propone, attaccando sulla corda, e nel Tuono della* quarta *del Principale, come fece il Tenore, e a questo perfettamente corrisponde, riconducendo il canto nella* corda principale.

(9) *Ecco l' indicazione per l' Attacco del Contralto, e con essa termina l' Esemplare. Per quanto però rimane al complemento della* Fuga, *basterà la seguente* Nota: *mentre quì riassumano i primi quattro Attacchi della* Fuga *stessa, e collo stess' ordine maneggiati, ma diversamente ornati.*

(10) *Il Contralto qui riassume il diritto della* Proposta *da esso abbandonata, allora quando modulò col mezzo dei* Scambj *al Tuono della* quarta corda. *Questa* Proposta

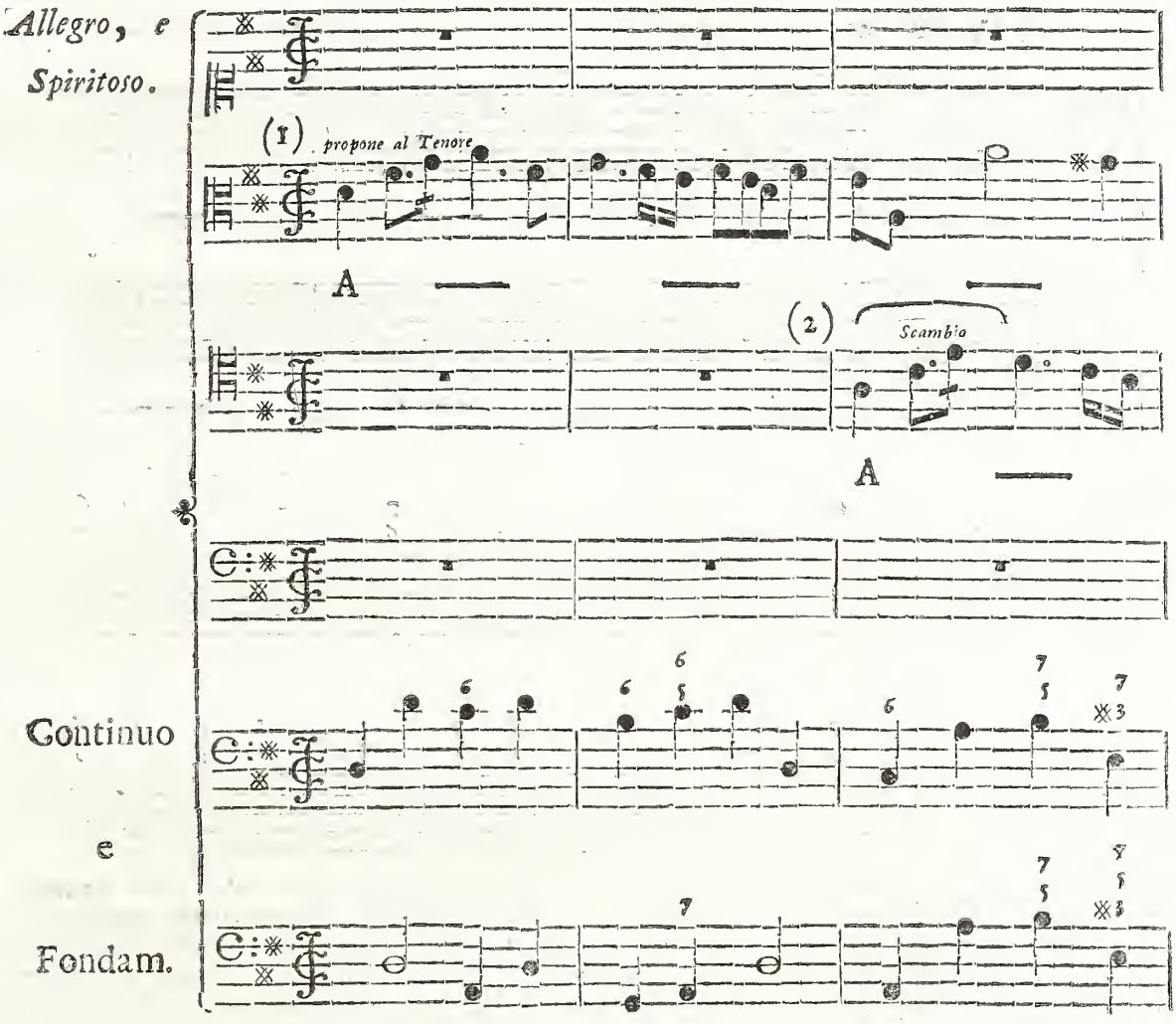
(10)



è la stessa che fu eseguita a solo fin da principio dallo stesso Contralto; altro divario non v'è, che ivi fu eseguita colla semplice, e nuda melodìa, *ed ora si ode vestita da una piena, e perfetta* armonìa. *La* Risposta *che diede il Tenore alla* Proposta *del Contralto, fu ivi accompagnata colla sola* Cantilena a piacere *dello stesso Contralto; e qui vi si trova aggiunta quella del Soprano ancora. Il Basso che dapprincipio fece la replica della* Proposta, *ebbe l'accompagnamento delle Cantilene spettanti al Contralto, e Tenore; ma qui vi si aggiugne anche il Soprano, il quale per il tempo di una battuta e mezza lo accompagna, e poi fa pausa di riposo per attaccare la replica della* Risposta *corrispondente a quella del Tenore. Il Soprano attacca benissimo la sua* Risposta, *ma questa s'interrompe dal Contralto, per attaccar lo* Stretto, *ossia* Epilogo. *Questo* Epilogo *maestrevolmente vien condotto, e con tal naturalezza lavorato, che merita d'esser proposto per Esemplare, quando parleremo del metodo adoperato dal* Vallotti *nello stringere le* Fughe. *Ci riserbiamo però di descriverlo allora solamente; non essendo facile il farlo senza l'esempio sotto gli occhj.*

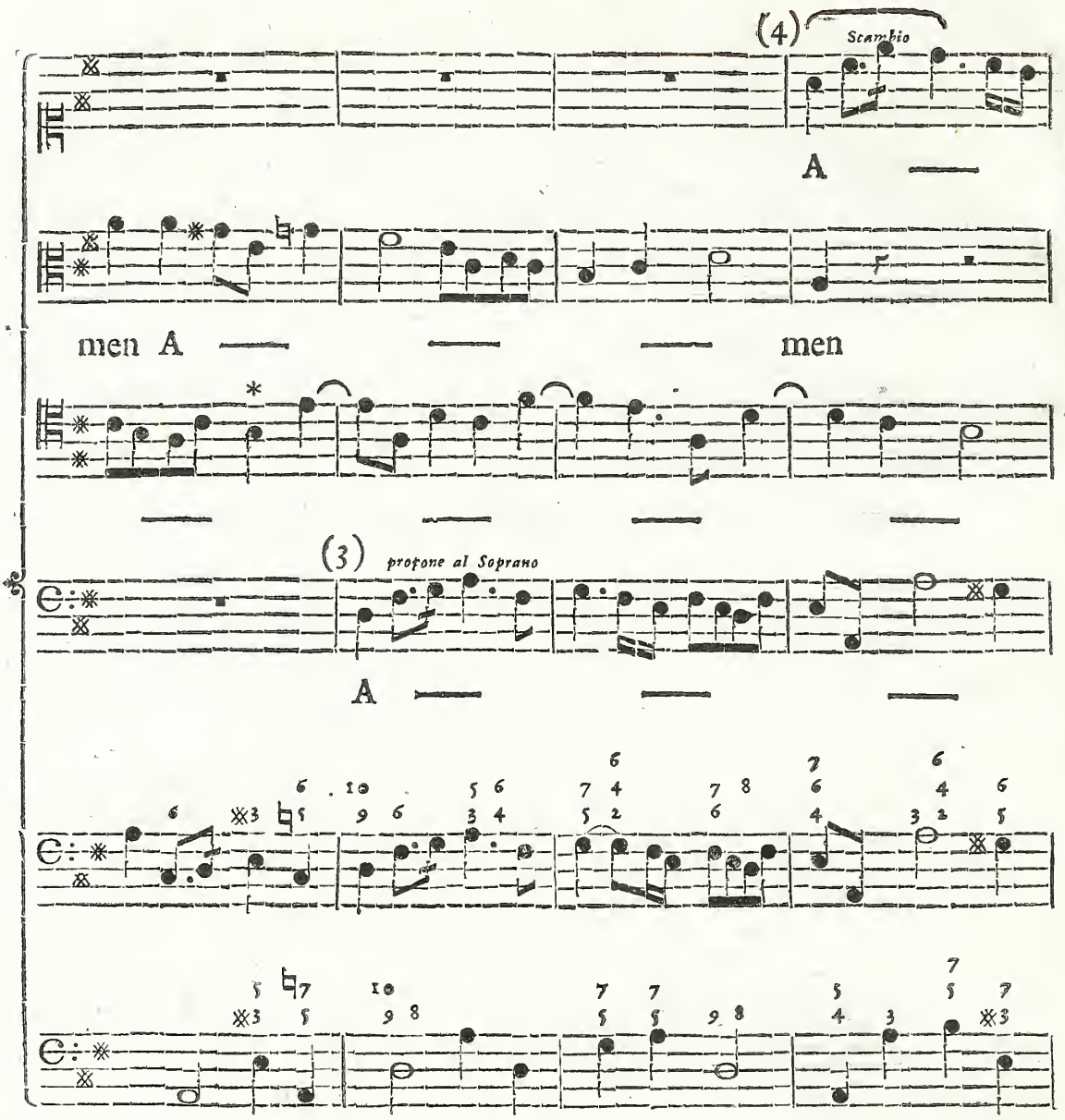
Nel Gloria *in* D. *per Terza Maggiore delle Brevi.*

Ho riserbato per ultimo Esemplare delle *Fughe tuonali* distaccate quella, che qui propongo per distinguersi essa più di tutte nel metodo della *Risposta* principalmente. Incomincia questa *Fuga* dalla corda tuonale, nell'accompagnamento adopera la quarta corda alterata, e finalmente la *Risposta* omette mezza battuta intiera della *Proposta*. Non parlerò quì della prima, nè della seconda particolarità, avendone già detto quanto basta in altre occasioni: ma bisognerà, che insista alquanto su l'ultima nell'esame, che intraprendiamo.

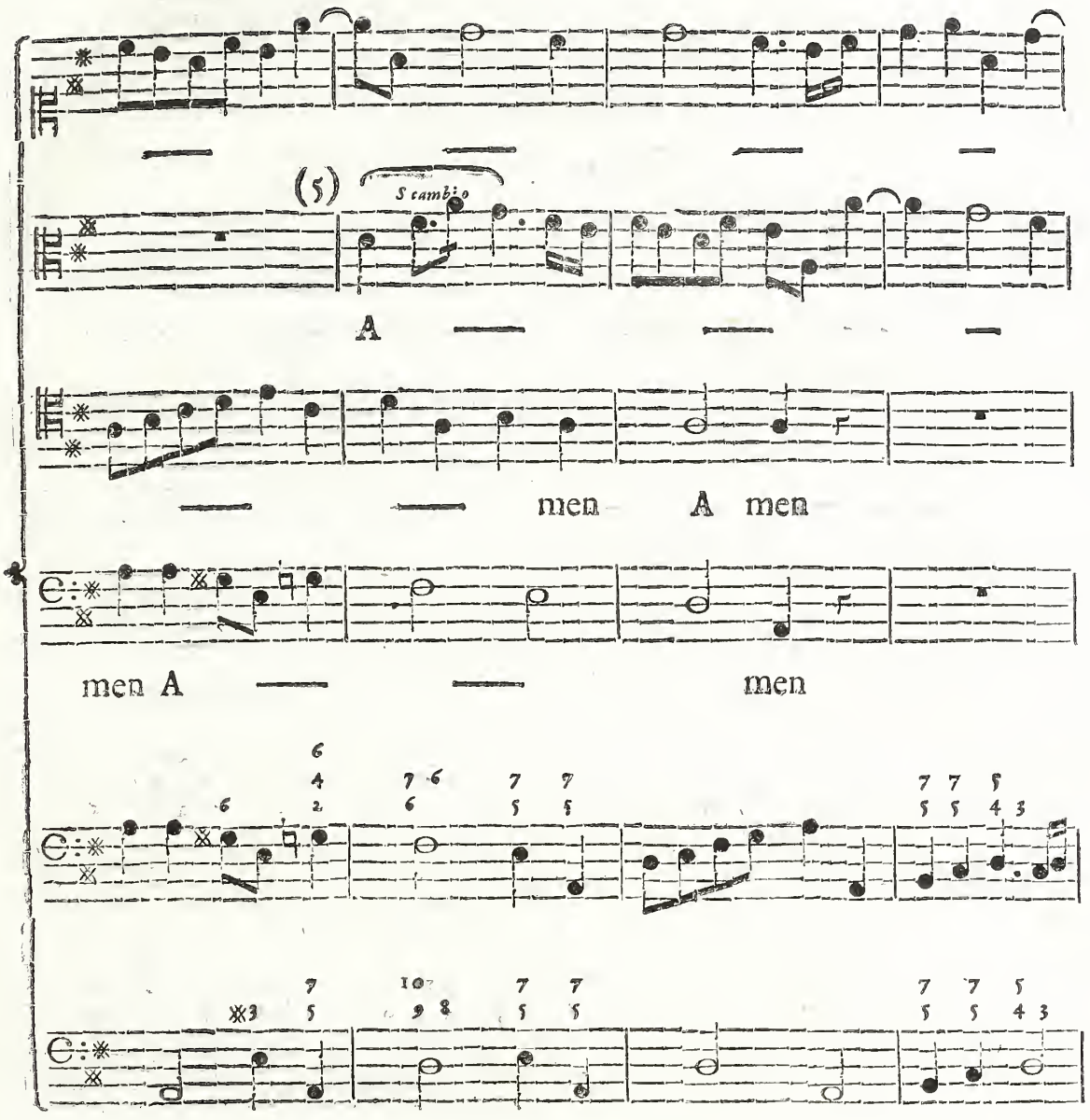


(1) *Propone il Contralto colla prima corda, e col primo periodo di canto si appoggia alla quinta, poi subito lascia la modulazione su la quinta per passare di nuovo alla prima, e modulare in essa fino alla fine della* Proposta: *la quale terminando su la prima, da essa passa alla quinta per accompagnare la* Risposta *del Tenore, che da questa corda incomincia.*

(2) *Il Tenore per rispondere in regola deve, come fa, cominciare dalla quinta, modulare alla prima, tornar subito alla quinta, e terminare con essa, riportando quindi con apposita* Codetta *la modulazione alla prima per la replica della* Proposta. *Fin da*



principio dunque vi vorrebbero due Scambj. *Secondo il metodo ordinario dovrebbe nella* Risposta *la terza Nota di passaggio essere il* D; *e questa per il primo* Scambio *dovrebbe ribattere su lo stesso* D. *Quindi per il secondo* Scambio *si dovrebbe di nuovo appoggiare il Canto su la corda* D, *colla settima corda della sua Scala di passaggio. Il Canto certamente di questa* Risposta *con quelle repliche* su la corda* D, *nè imitarebbe abbastanza il Canto della* Proposta, *nè riuscirebbe abbastanza mosso per esser grato all' orecchio. Cosa fa dunque il nostro Autore? Al luogo, a buon conto della prima replica, invece di adoperare per nota di passaggio il* D, *adopera la sua seconda* E, *ossia la quinta della quinta: sostituzione che fa un' ottimo effetto per la imitazione della* Proposta. *Considera poi egli, che la seconda replica nella* Risposta *corrisponderebbe al passo della Proposta, che determina coll' appoggiare colla sua quarta corda la modulazione in* D. *Ciò posto, trovandosi già la Risposta in* D, *quarta corda della Scala della quinta, il nostro*

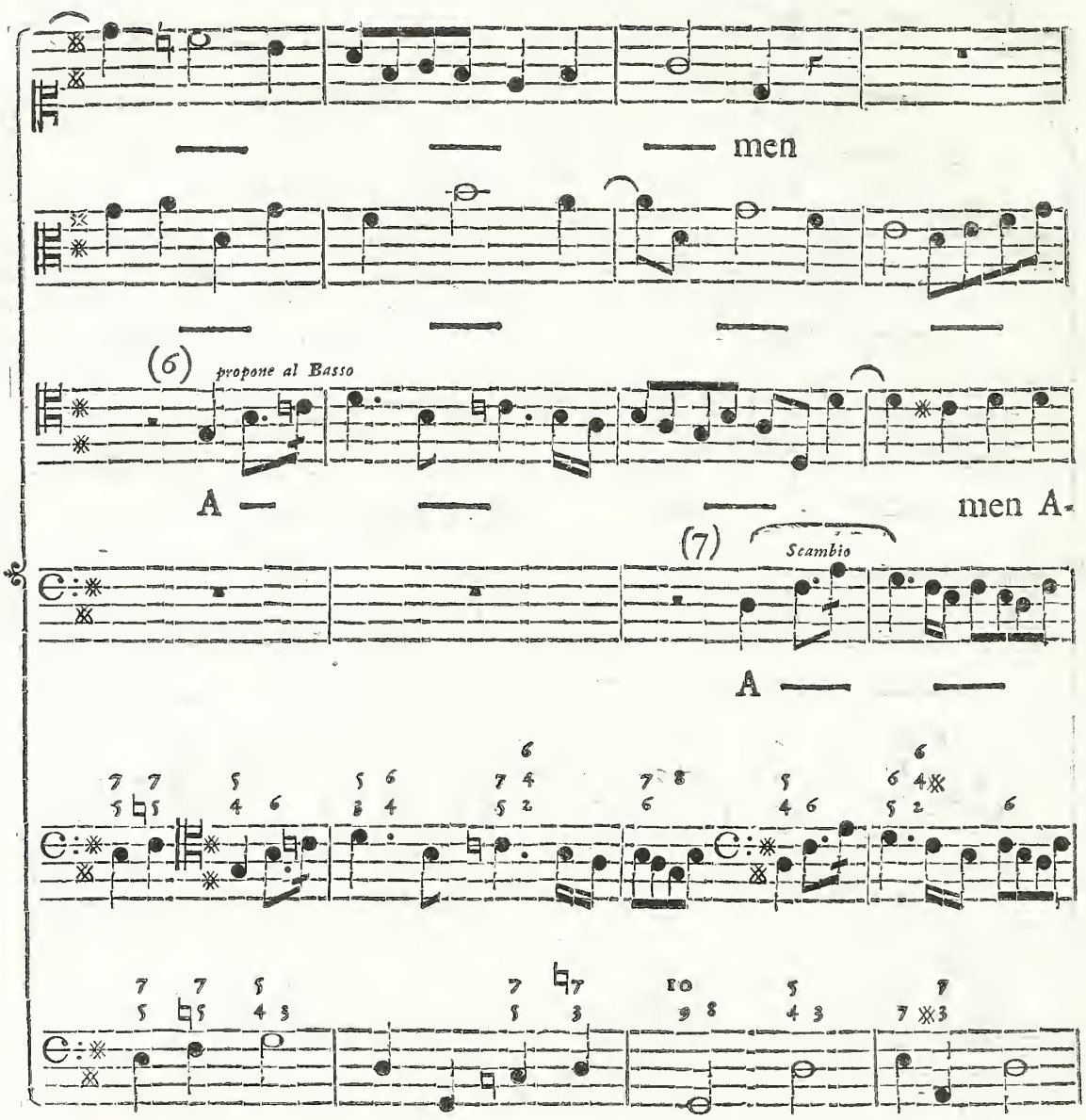


Autore coll'ommettere intieramente la seconda replica, toglie al Canto una ingrata Monotonìa, senza verun pregiudicio; anzi con avantaggio dell'imitazione del Canto medesimo. Si osservi dippiù, la mezza battuta, che risparmia, somministrargli in fine della Risposta *il luogo ad un elegante passaggio* per ricondurre il Canto alla seconda* Proposta.

(3) *Il Basso replica qui la* Proposta, *e fedelmente corrisponde alla prima, che dal Contralto fu eseguita.*

(4) *Il Soprano ancora replica la* Risposta, *che fece il Tenore nel secondo Attacco, osservando precisamente quanto fu dichiarato intorno alla suddetta* Risposta.

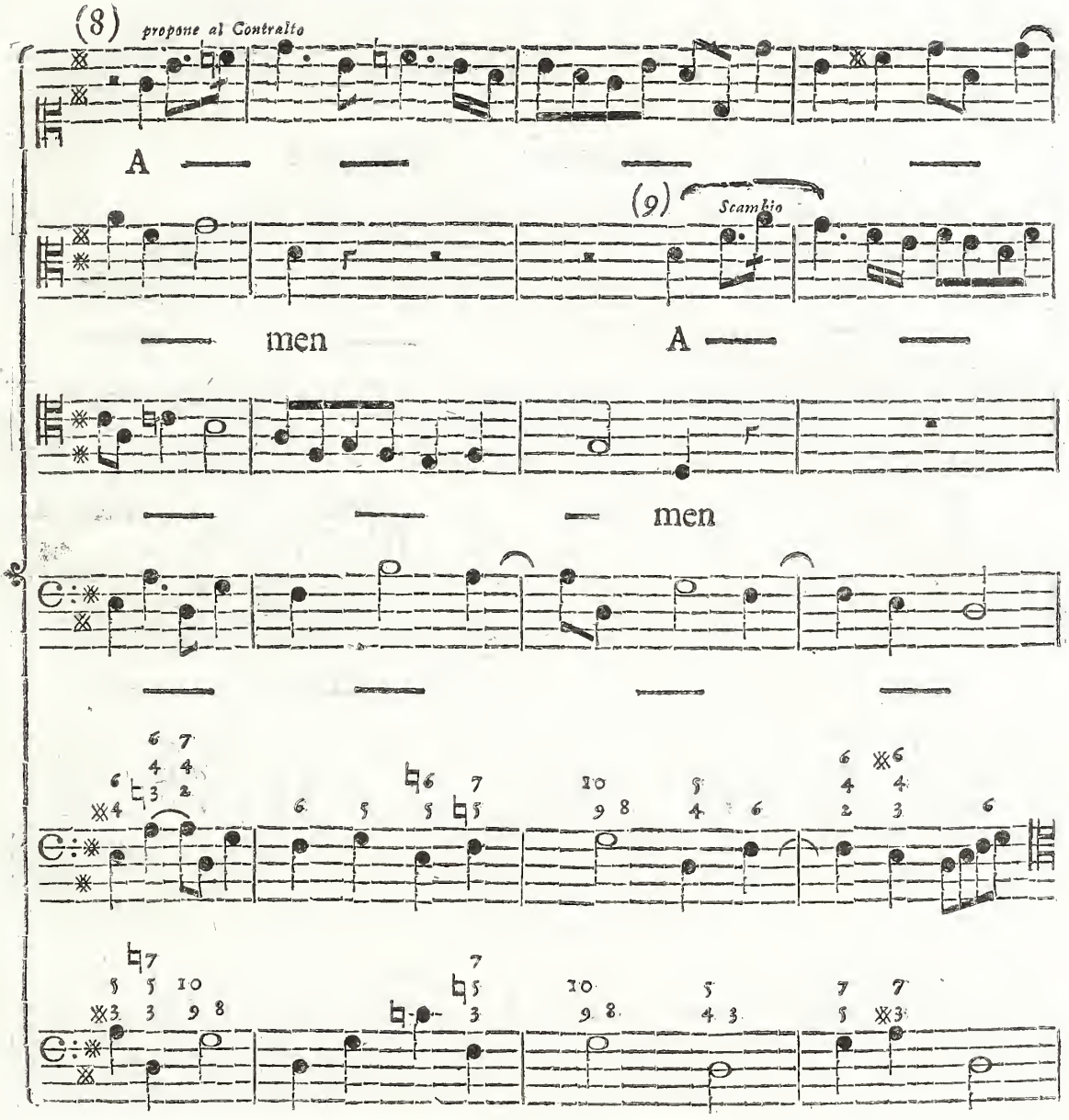
(5) *Ecco una seconda replica di* Risposta *sulla corda* D, *la quale, facendo così la Figura di quinta, porta la modulazione al Tuono della Quarta del Principale. Così se-*



gue nelle Parti la permuta delle Proposte, *e* Risposte; *ed ognuna di esse Parti in conseguenza adopera le proprie più convenienti corde, come qui si vede.*

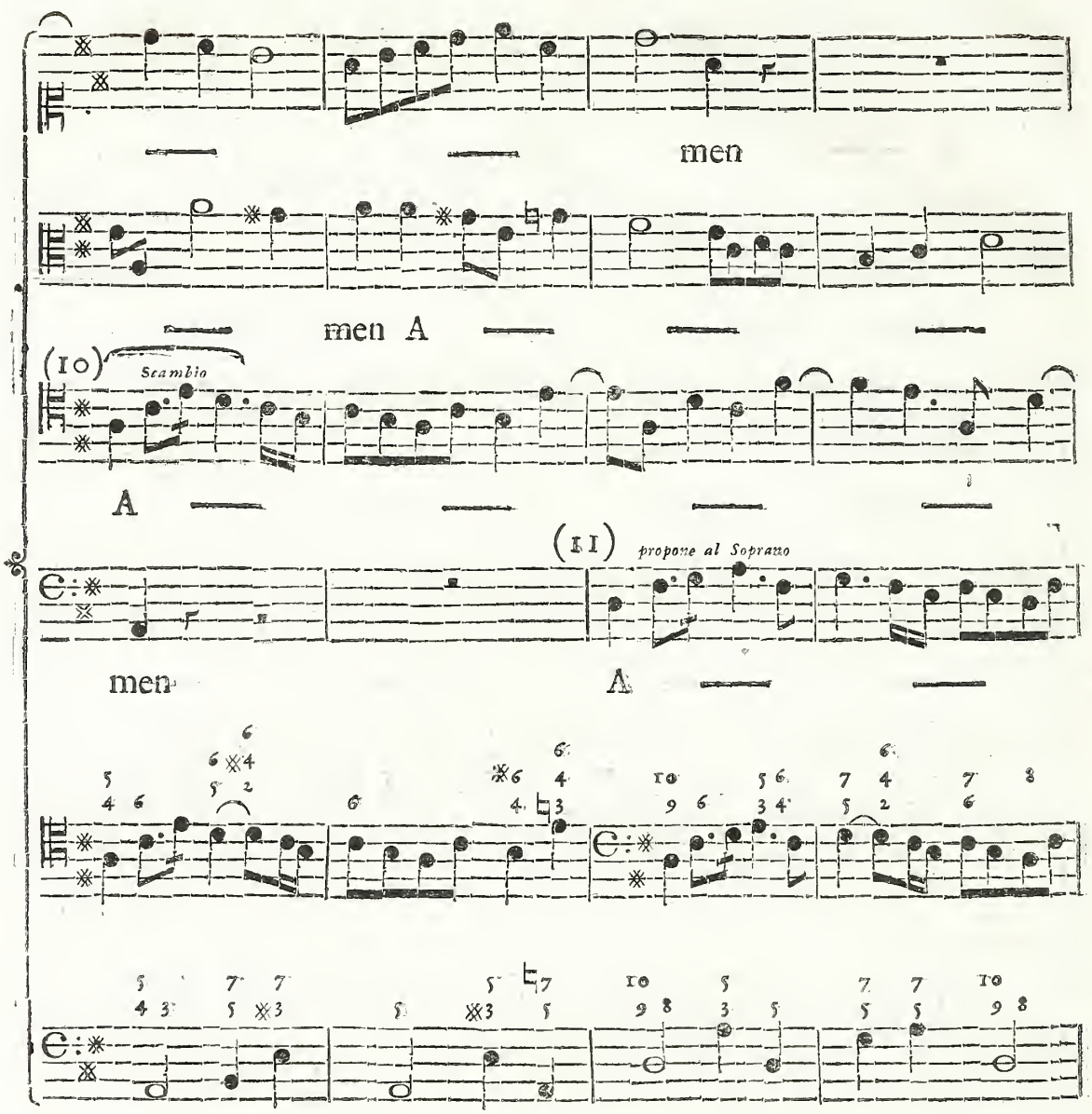
(6) *Il Tenore dunque è quello, che propone nel nuovo Tuono* G; *e adoprando le sue proprie corde, ottimamente alla prima* Proposta *si uniforma. Lo stesso fa ancora nel passare in fine alla sua quinta* D, *per accompagnare la* Risposta *del Basso, che da questa corda incomincia.*

(7) *Il Basso, osservando qui l'uso dello* Scambio, *corrisponde in tutto alla* Risposta, *che diede il Tenore al Contralto sotto il num.* (2). *Anzi non contento d'imitare la sola* Risposta, *imita ancora perfettamente la sua Cantilena a piacere.*



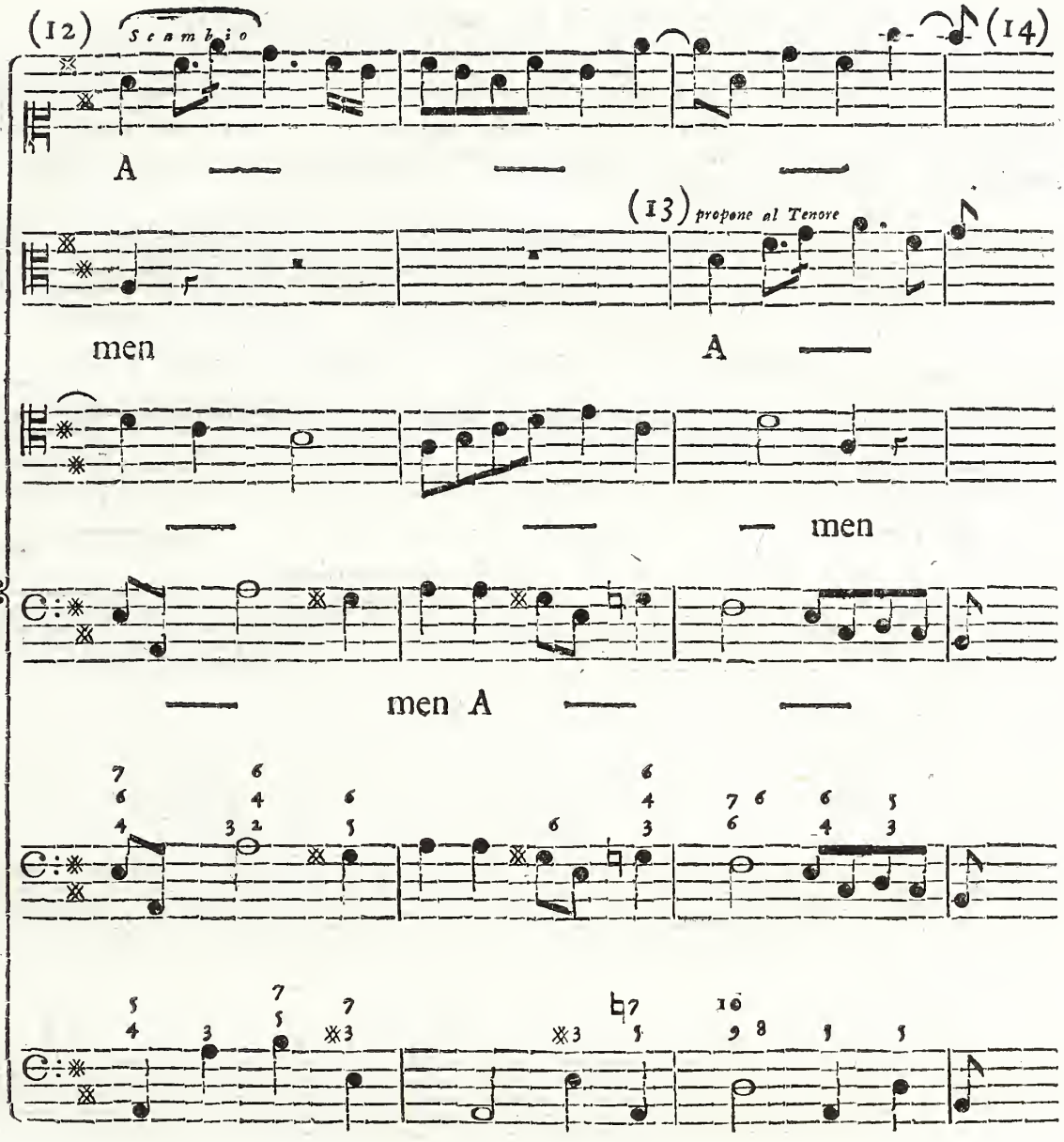
(8) *Il Soprano ripete esattamente la* Proposta *del nuovo Tuono, già eseguita dal Tenore.*

(9) *Il Contralto parimenti ripete la* Risposta, *che dal Basso fu data.*



(10) *Ecco un ripetuto* Scambio *nella Parte del Tenore, il quale attaccando su la corda* A, *ci promette di ricondurre il Canto alla corda, ed al Tuono principale.*

(11) *In fatti il Basso, cui spetta l'Attacco, s'introduce in esso colla corda* D, *e nel tempo istesso ritornano gli Attacchi di* Proposte *e* Risposte *a quelle Parti, che furono le prime; ed altra differenza non v'è, che in vece di attaccar prima le Parti medie, come fu da principio, attaccano qui le Parti estreme, e ciò non implica. Il Basso dunque, che nei primi Attacchi fu il terzo, qui il primo entra colla stessa* Proposta *ivi eseguita.*



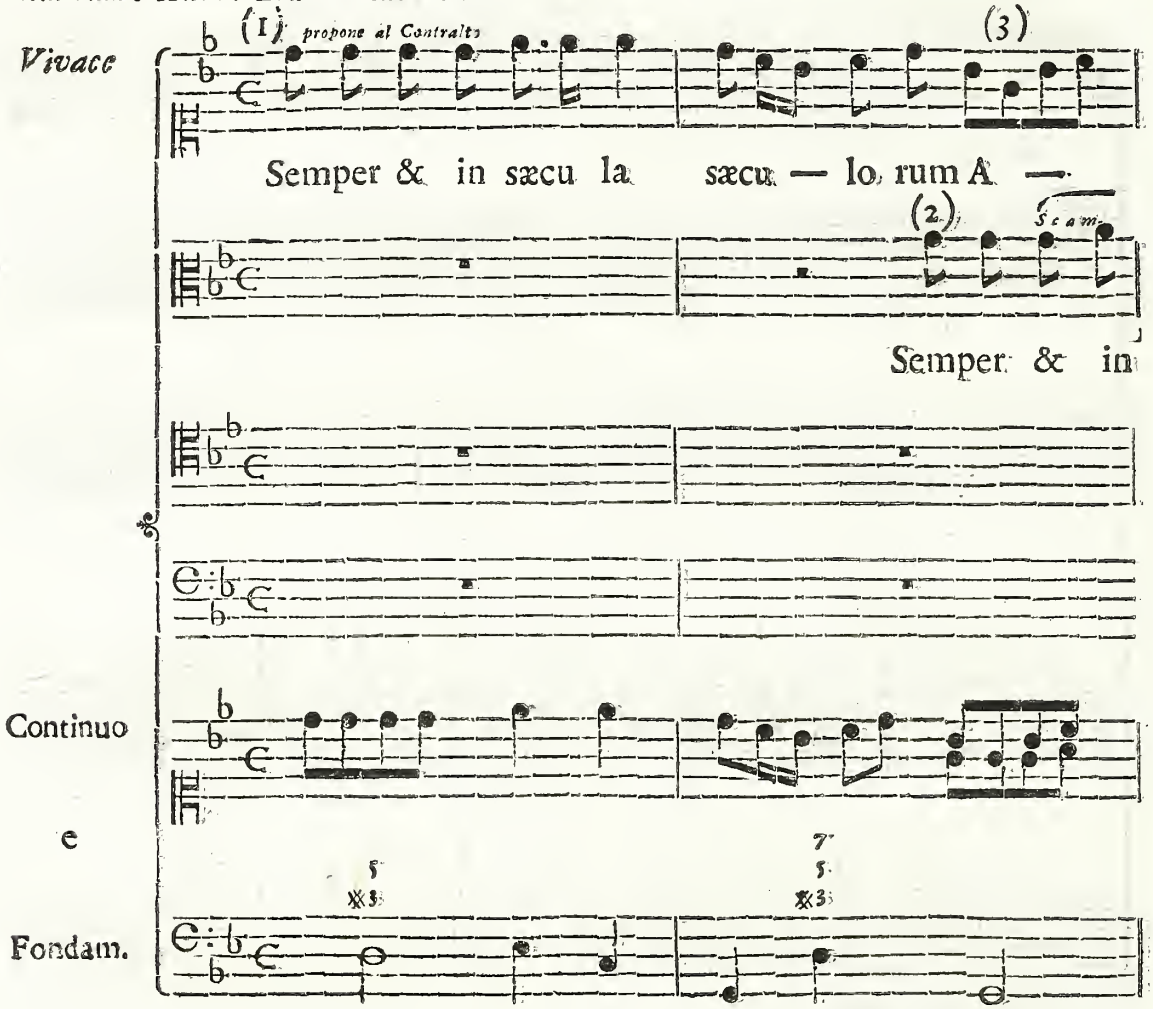
(12) *Il Soprano, che in allora rispondeva al Basso, qui risponde parimente.*

(13) *Finalmente cessa qui l' Originale colla semplice indicazione di* Proposta, *che spetta al Contralto; e il dippiù, che in poco consiste, si supplirà colla dicitura.*

(14) *Terminata la* Proposta *del Contralto, segue per ordine la* Risposta *del Tenore, e sul fine di questa và raffrenando l' Autore a grado a grado il moto nelle Parti, disponendole così ad una posata cadenza. Non si discorre qui di* Epilogo, *perchè il* Soggetto *non lo comporta: e come altra volta dissi, il* Vallotti *non ammette* Stretto *o* Epilogo *nelle sue* Fughe, *quando non vi casca colla più esatta naturalezza.*

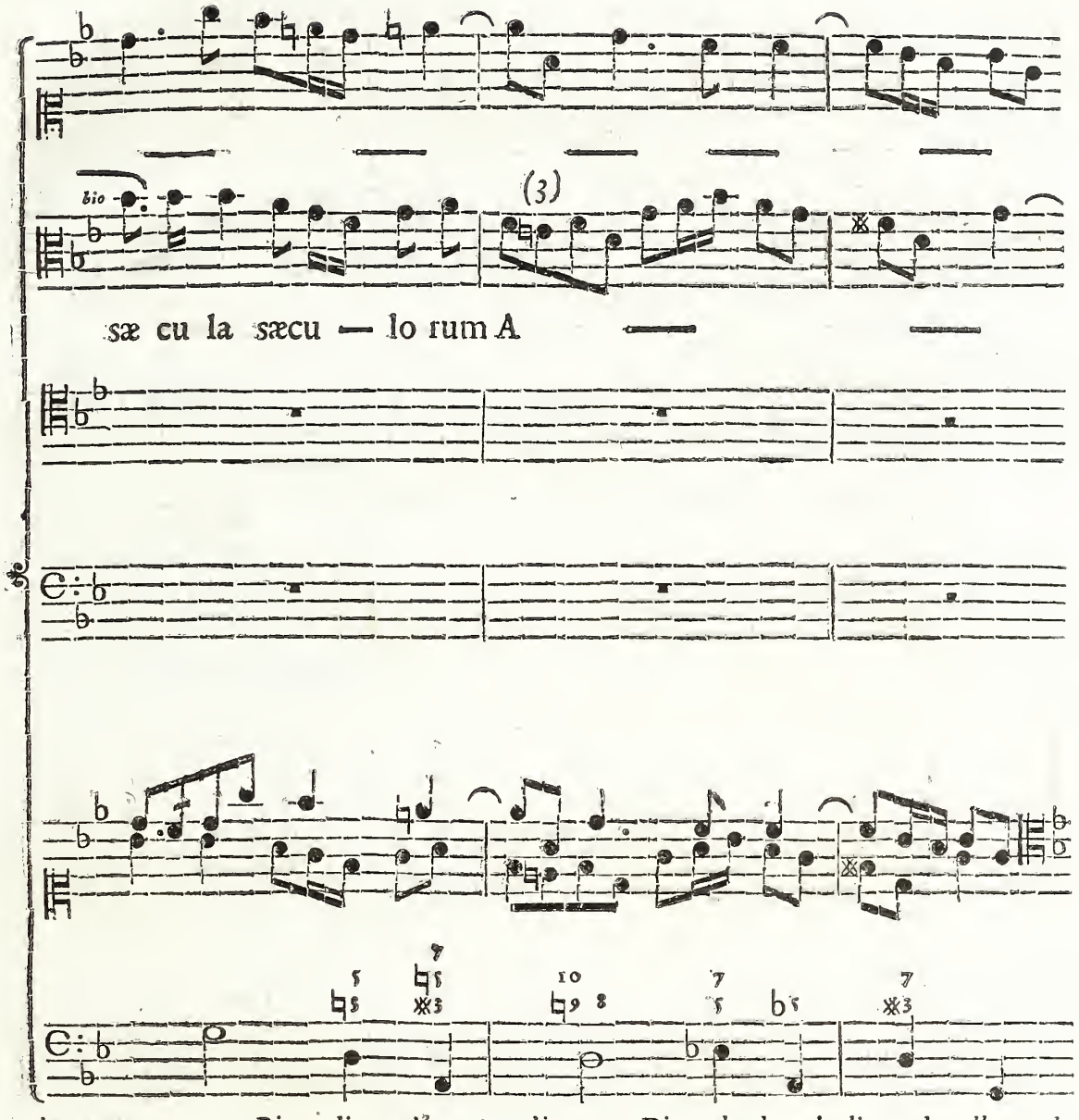
Nel Magnificat *in* G. *per Terza minore.*

Ecco una *Fuga*, la quale benchè formata sia nel Tuono minore, non è già priva perciò di spirito, vivacità, e brio. Il sentimento, che la qualifica è composto di due Periodi. Il primo esprime le parole *semper et in sæcula*, e il secondo quelle di *sæculorum. Amen.* Esaminiamola.



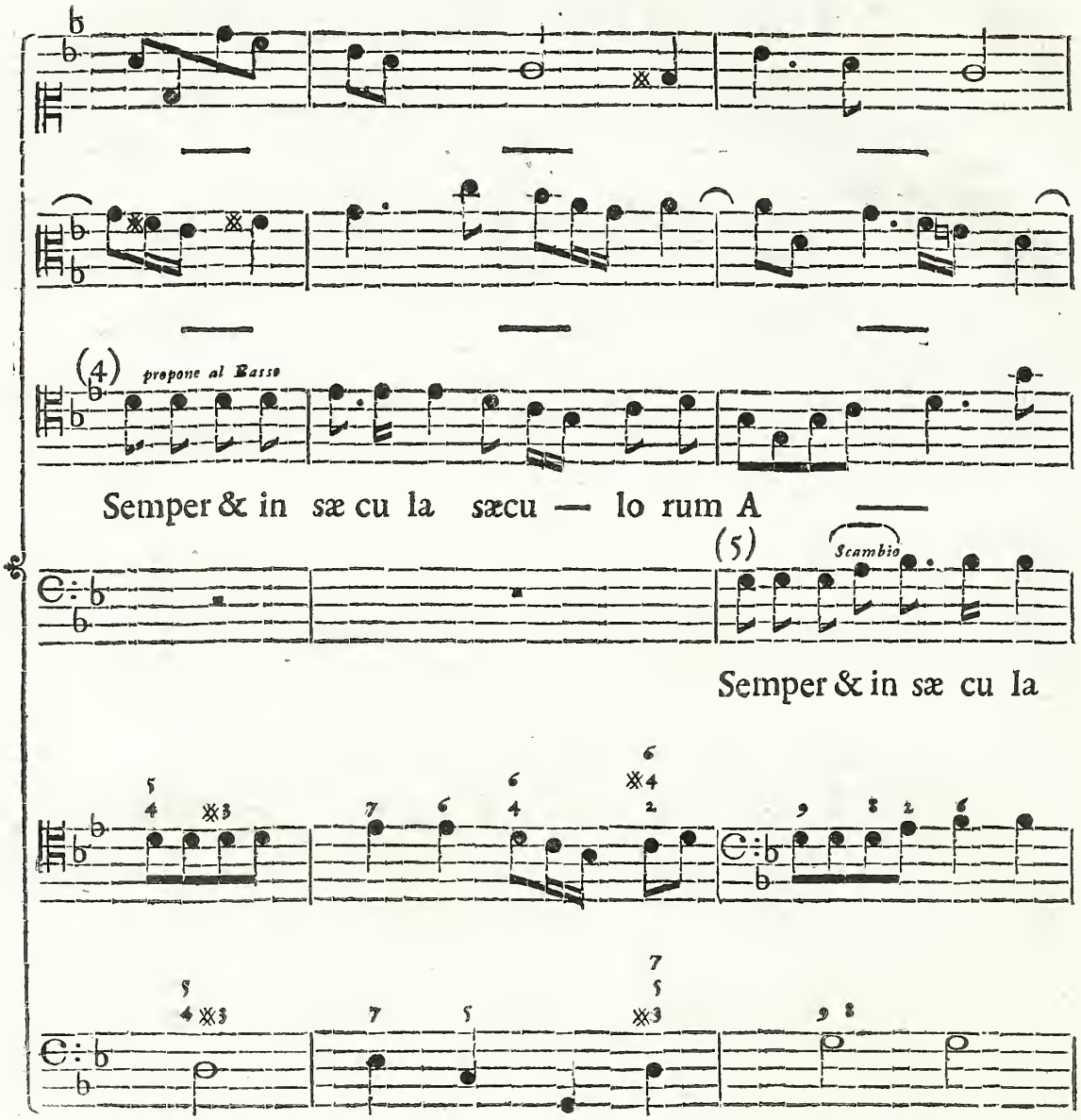
(1) *Il primo a proporre il* Sentimento *di questa* Fuga *è il Soprano, e ne forma l'Attacco su la corda* D, *quinta del Tuono principale* G. *Dalla detta quinta* D *sale immediatamente alla sesta corda* E, *sulla quale termina il primo suo Periodo. Ritorna poi su la stessa corda* D, *e da questa comincia il secondo Periodo, il quale con una brillante, e vivace Cadenza, s'appoggia su l'armonia della corda principale* G.

(2) *Risponde qui il Contralto, attaccando il* Sentimento *sulla corda principale* G, *e con un grazioso* Scambio *si porta di grado alla terza corda* B. *su cui termina il primo suo Periodo. Dissi alla terza corda* B; *ma si rifletta, che dopo lo* scambio, *tutte le corde della* Risposta *debbono corrispondere a quelle della* Proposta, *e perciò tutte appartengono alla Scala della quinta corda. In questo caso dunque il nostro* B, *chiamato* terza, *diviene* Sesta, *ed equivale così alla corda* E, *che nella* Proposta *è la sua pro-*



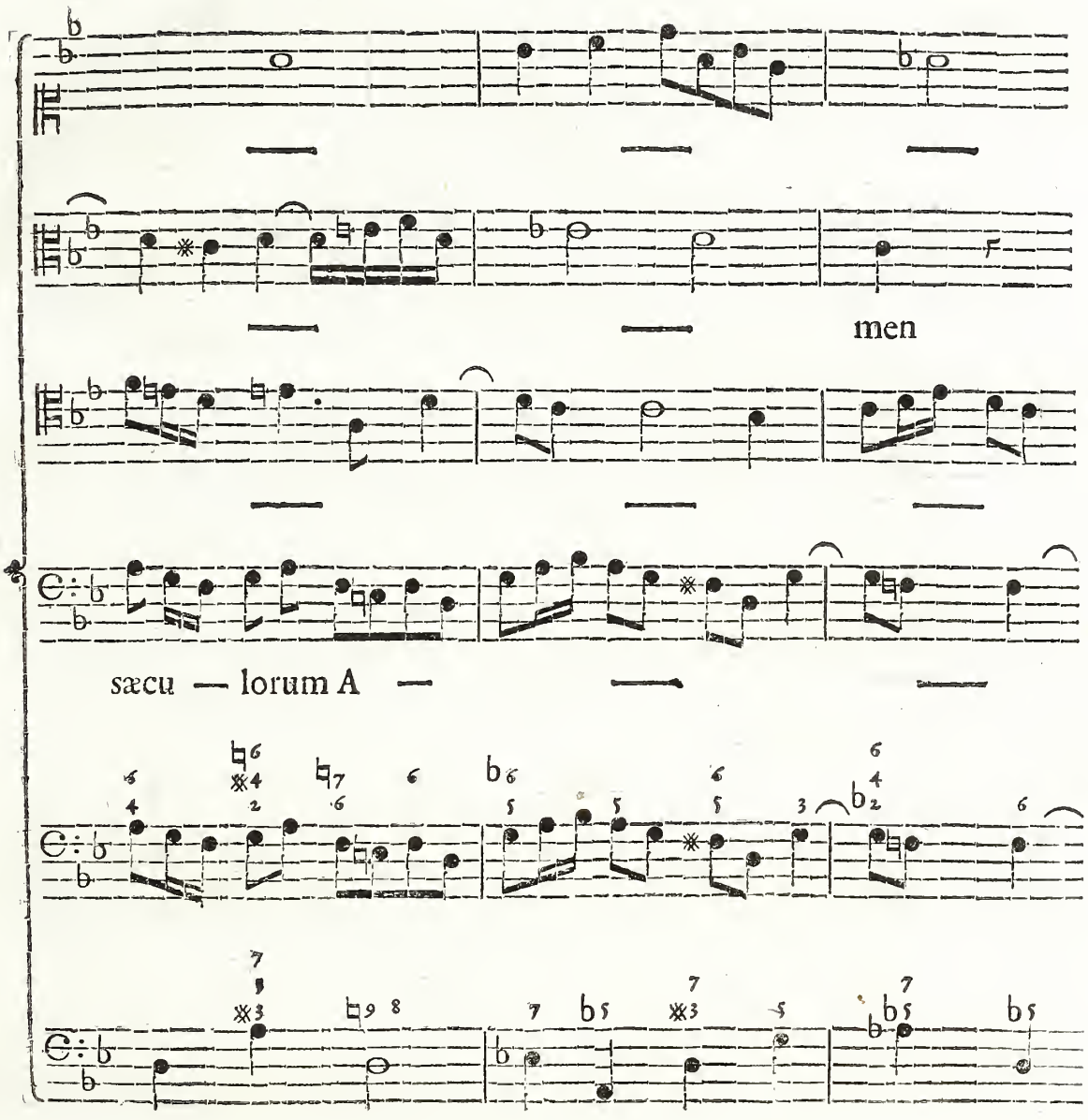
pria, e vera sesta. *Riprendiamo il nostro discorso. Discendendo poi di grado alla corda* A, *ivi forma il secondo Periodo con una Cadenza non meno brillante di quella, che fece il Soprano nella* Proposta, *appoggiandosi così all' armonìa della quinta corda* D. *In questa* Fuga *oltre l' alterazione propria della Scala della quinta, di cui si è più volte detto negli accompagnamenti della* Proposta *e* Risposta, *si è alterata la settima della scala della prima* G *nella* Proposta, *e della quinta* D *nella* Risposta; *ma si avverta, ch' essendo ciò necessario nella* Proposta, *portando essa il Canto ad una cadenza sulla prima* G, *conveniva di far lo stesso nella* Risposta, *dovendo essa portare ad una simile cadenza sulla quinta* D.

(3) *Qui termina il* Soggetto, *ed il rimanente serve per rimettere i seguenti Attacchi; che in sostanza questo è l' oggetto della dilungata Cantilena, che segue. Siccome poi ad ogni due Attacchi di* Proposta *e* Risposta *osserva sempre l' Autore un tal metodo, basterà soltanto averlo qui indicato.*

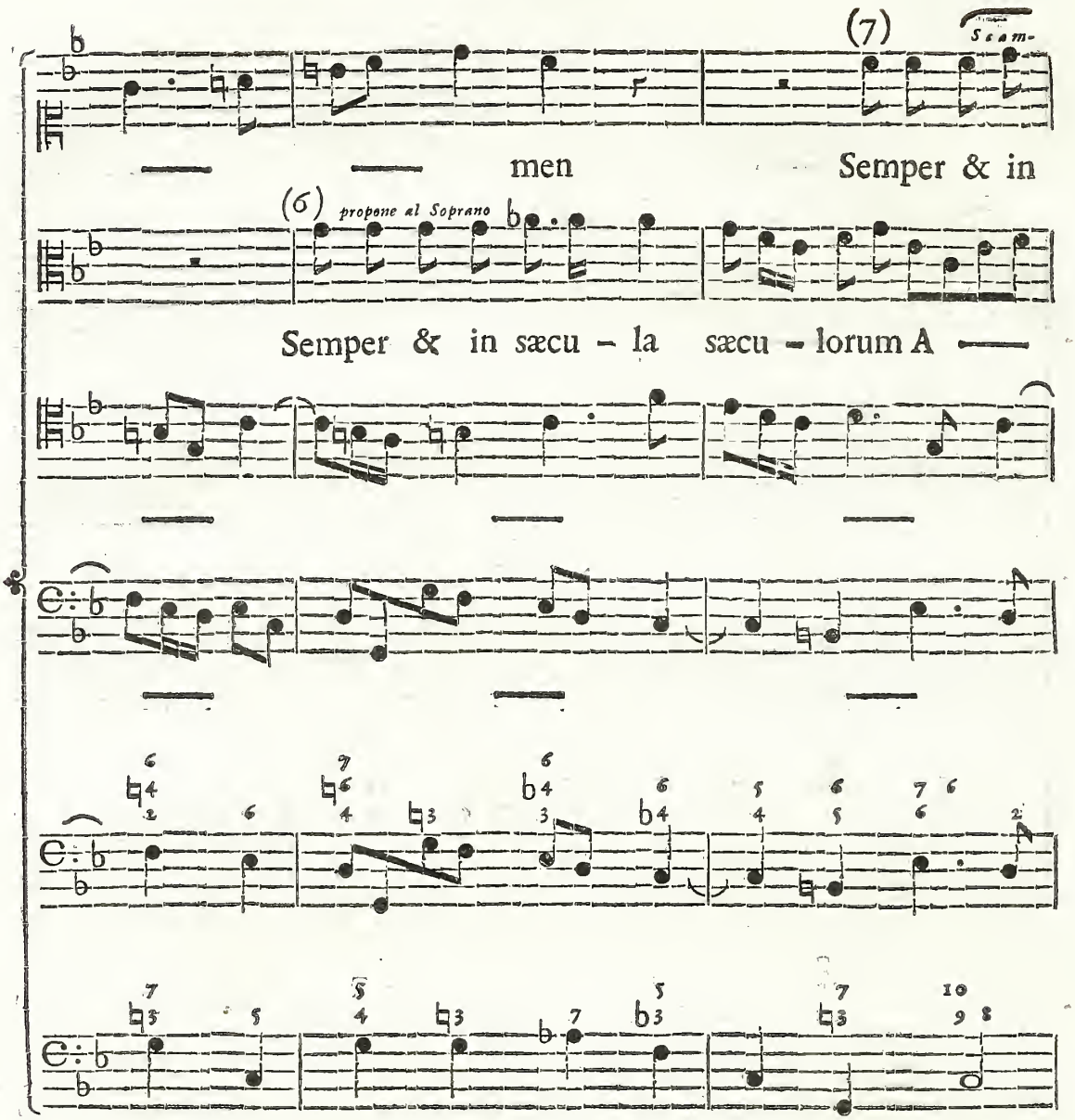


(4) *Il Tenore altro qui non fa, che ripetere fedelmente all' ottava sotto quanto fu proposto dal Soprano in acuto.*

(5) *Lo stesso fedelmente si opera dal Basso, per corrispondere a quanto fece il Con-*

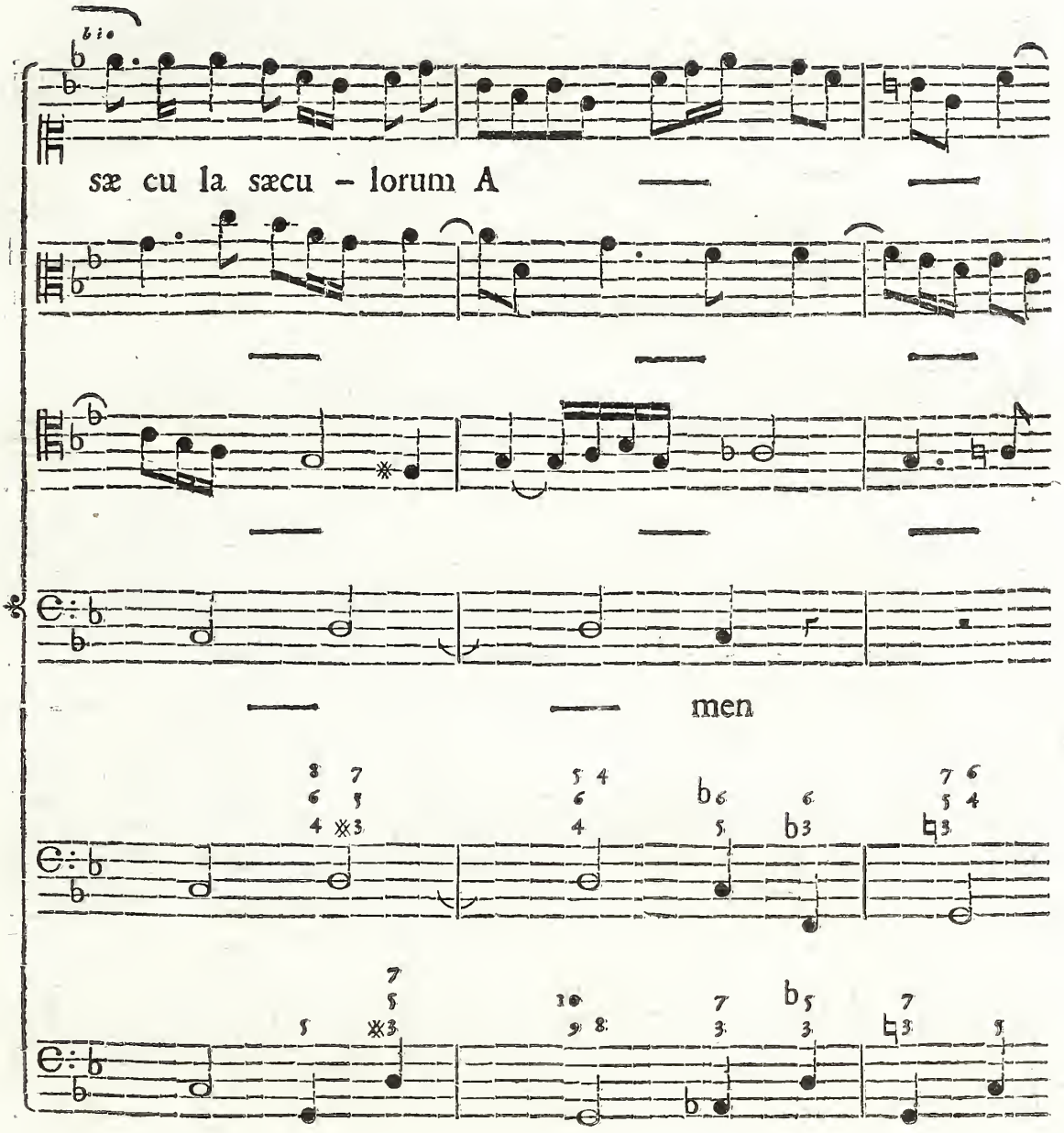


tralto; ed altro dippiù non v' è, che volendo modulare al Tuono della quarta corda, si dilunga l' Attacco per sola mezza battuta.

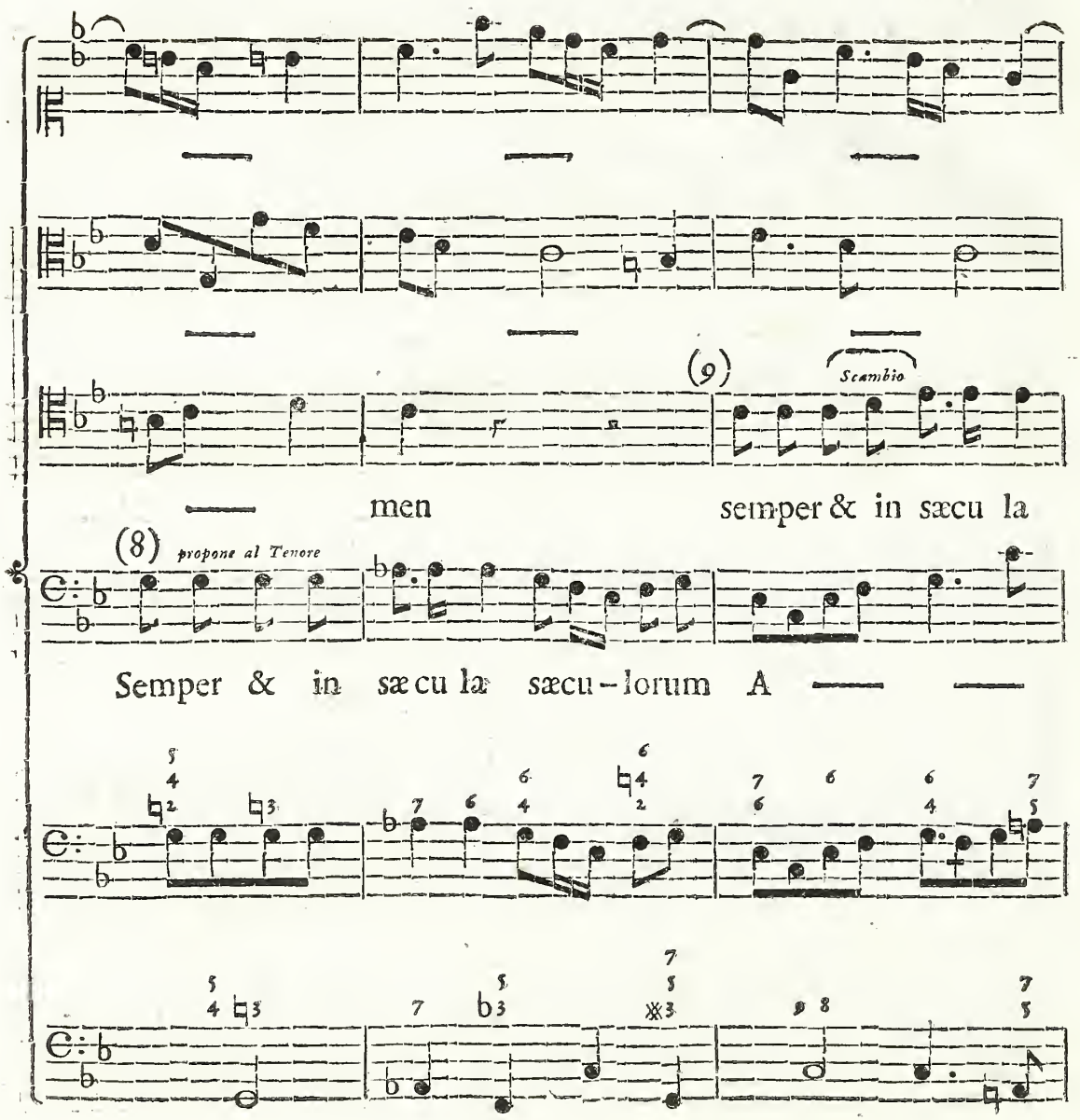


(6) *Ecco il solito baratto di* Proposta *e* Risposta *fra le Parti, per la ragione più volte indicata; cioè, di mantenere le Voci nelle corde medie. Il Contralto dunque è quello che intraprende la* Proposta, *attaccando il* Sentimento *nella corda* G, *la quale finora fece da principale; ma colla introduzione di altro b molle nella corda* A, *diviene Quinta del nuovo Tuono* C.

(7) *Il Soprano risponde attaccando il* Sentimento *sulla corda* C, *già stabilita per*

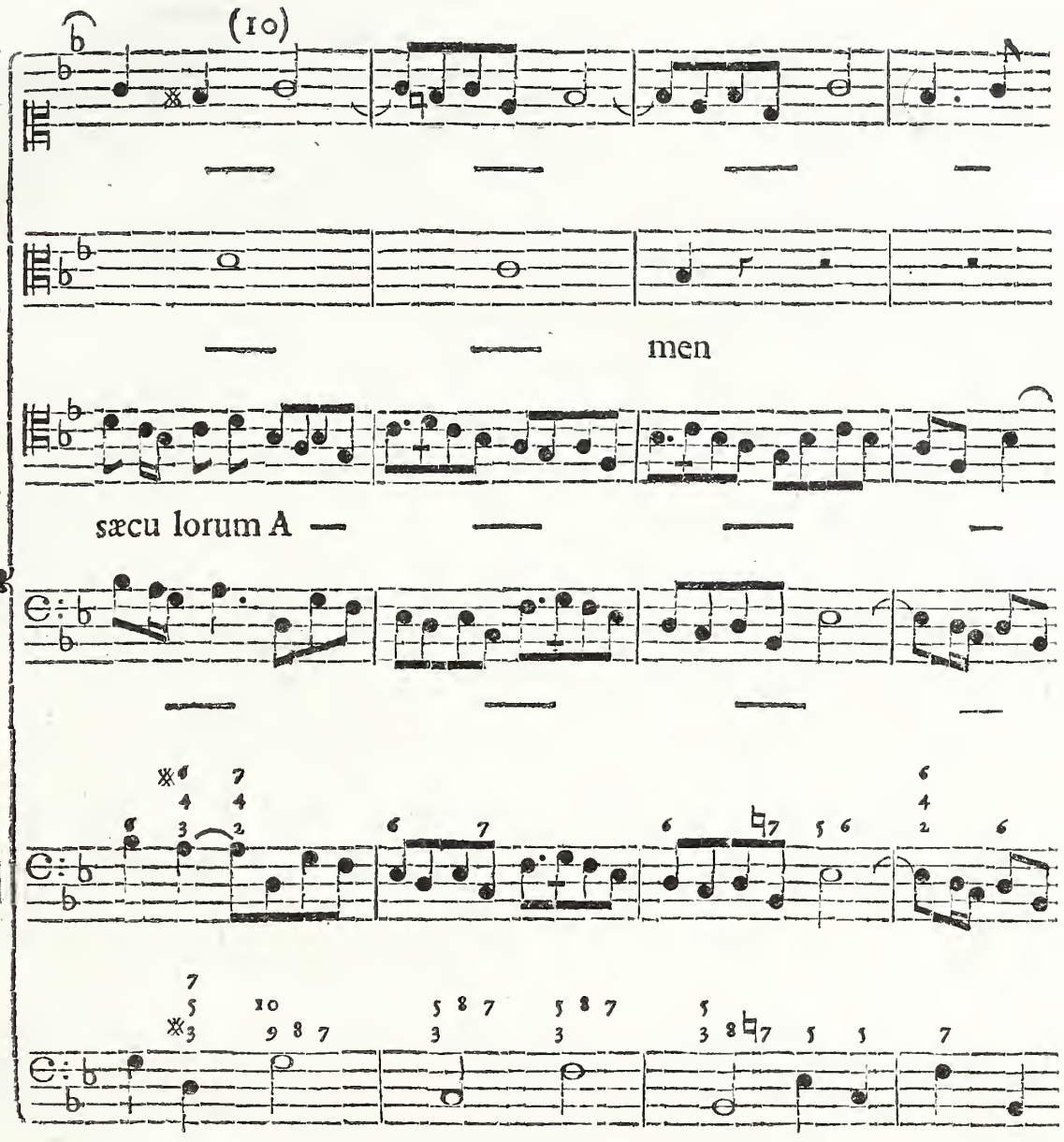


nuovo Tuono; onde adopera il necessario Scambio, *per giungere così alla sesta Corda della Scala della quinta* G, *come fece il Contralto alla prima.*

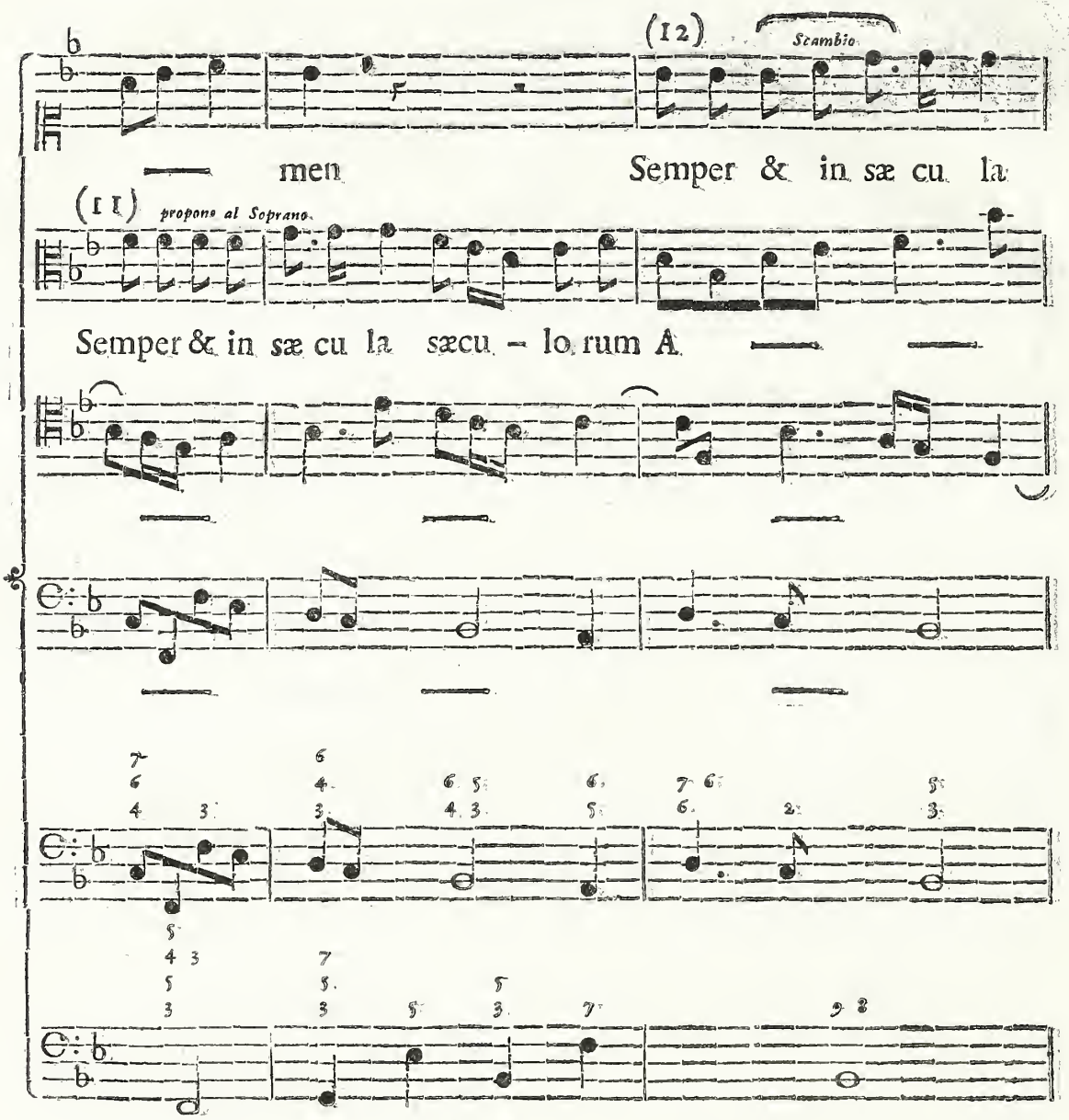


(8) *Il Basso ripete quì la* Proposta, *che fece il Contralto nel Tuono della quarta corda.*

(9) *Lo stesso fedelmente osserva il Tenore, per quanto dal Soprano fu eseguito riguardo alla* Risposta.

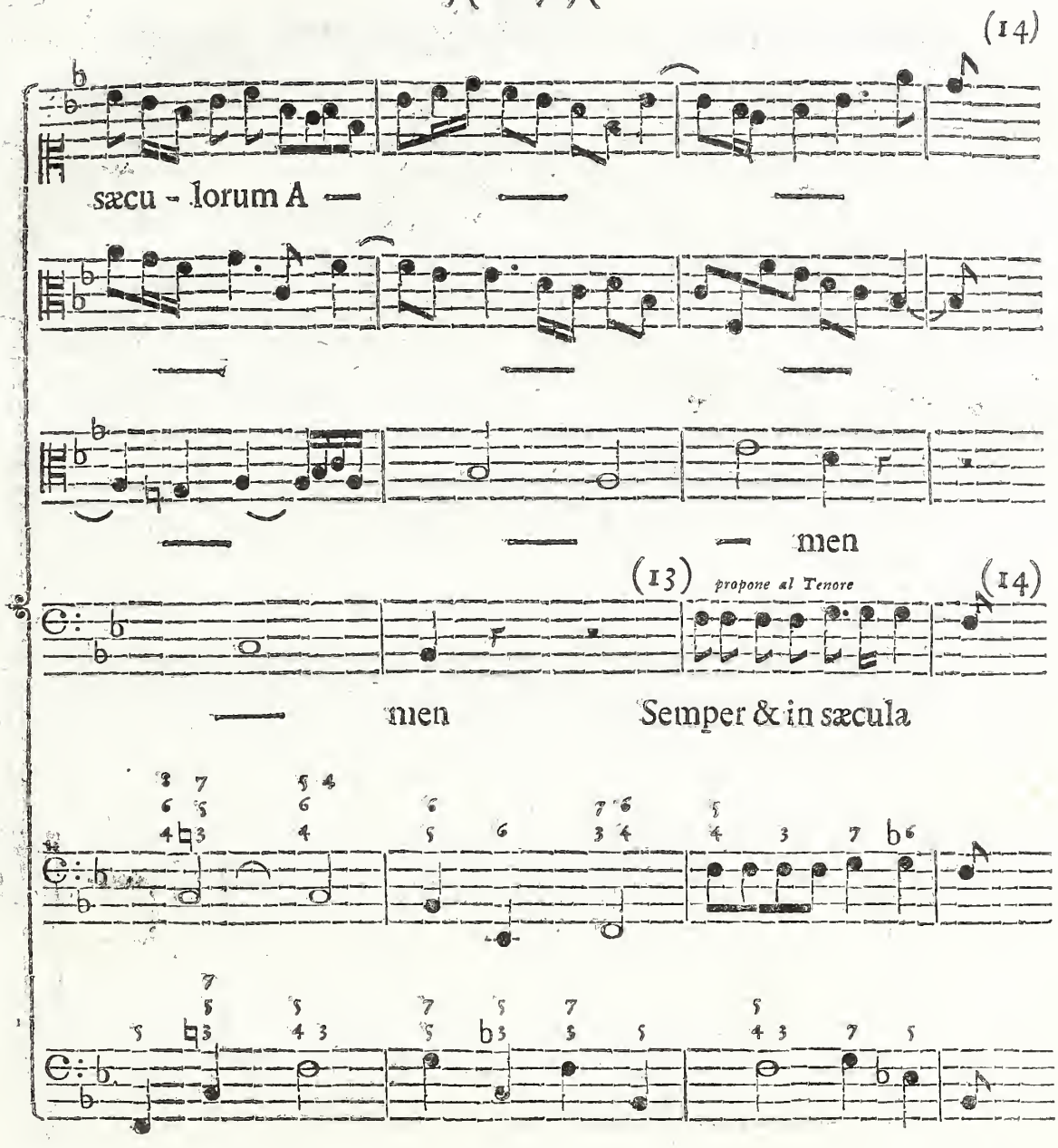


(10) *Ottimamente opera qui il nostro Autore per condurre l'Attacco di* Proposta *nel Tuono relativo del principale* G. *Adopera egli quel Passo continuamente usato nel fine delle* Risposte *di questa* Fuga, *su cui appoggia la prima lettera dell'* Amen, *e forma con esso Passo una esatta Imitazione fra il Tenore e il Basso, che a luogo poi opportuno lascia adito ad introdurre la* Proposta *su la quinta corda* F *del Tuono relativo* B b. *L'introduzione delle Imitazioni, nelle* Fughe *di qualunque specie, producono ottimo effetto, quando però s'introducono con Passi presi dalla* Fuga *istessa; mentre portano così una grata varietà nel Canto, e rendono improvviso il nuovo Attacco del* Soggetto *della* Fuga. *Ma per ottener questo, vi vuole artificio nell'adoperare la suggerita Imitazione; come appunto ha quì operato il nostro* Vallotti, *il quale nella Imitazione ha ribassate tutte le Cantilene, per ottener così l'imaginato effetto.*



(11) *Ecco il Contralto, che forma qui l' Attacco del relativo Tuono dalla quinta* F, *e si regola uniformemente a tutte le altre* Proposte, *appoggiandosi in fine all' armonìa di* B b. *come principale.*

(12) *Il Soprano attacca la sua* Rispósta *nella suddetta corda* B b, *e anch' esso si uniforma alle altre* Risposte *date nei primi Tuoni, appoggiandosi in fine nell' armonìa della corda* F, *quinta del nuovo Tuono* B b.



(13) *Ecco l'indicazione dell' Attacco che spetta al Basso, e qui fa termine l' Esemplare; per il rimanente basterà la dicitura.*

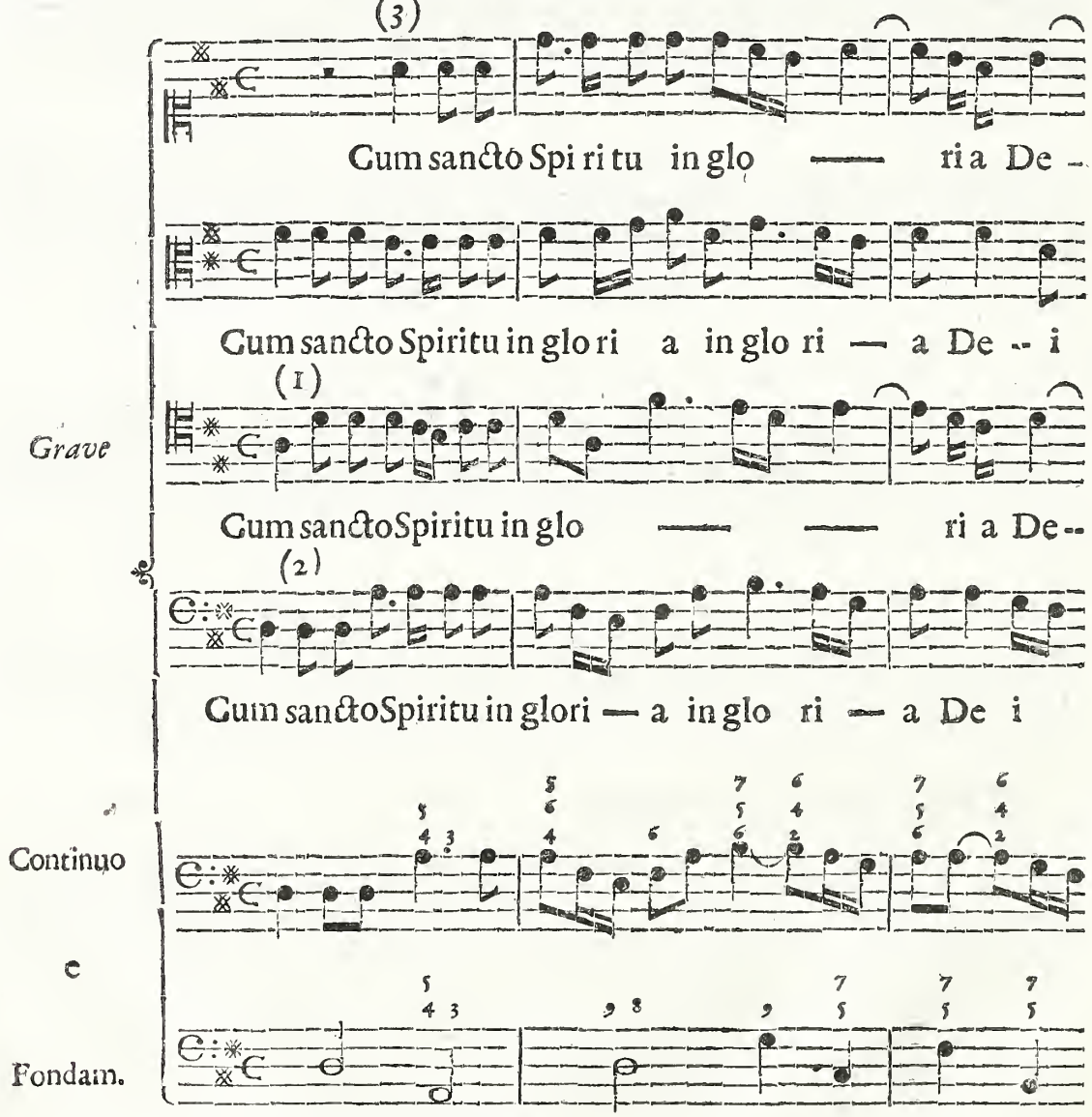
(14) *La indicata* Proposta *del Basso è una replica di quella, che fece il Contralto. Segue poi l' Attacco del Tenore per la replica della* Risposta *che diede il Soprano. Terminati questi Attacchi di* Proposta *e* Risposta, *forma un altro Attacco d' imitazioni fra le quattro Parti, che viconduce così al primo e principal Tuono di* G, *ed ivi introduce altri quattro Attacchi di* Proposta *e* Risposta *in tutto simili ai quattro primi, e nel termine di questi, finge il Soprano un altro Attacco di* Proposta *su la quinta corda; ma alla metà del primo Periodo subentra il Contralto colla* Risposta, *epilogando così fra loro due l' ideato* Sentimento; *e disponendosi con tutte l' altre Parti ad una posata Cadenza, danno termine alla* Fuga.

FUGHE TUONALI PROPRIAMENTE DETTE.

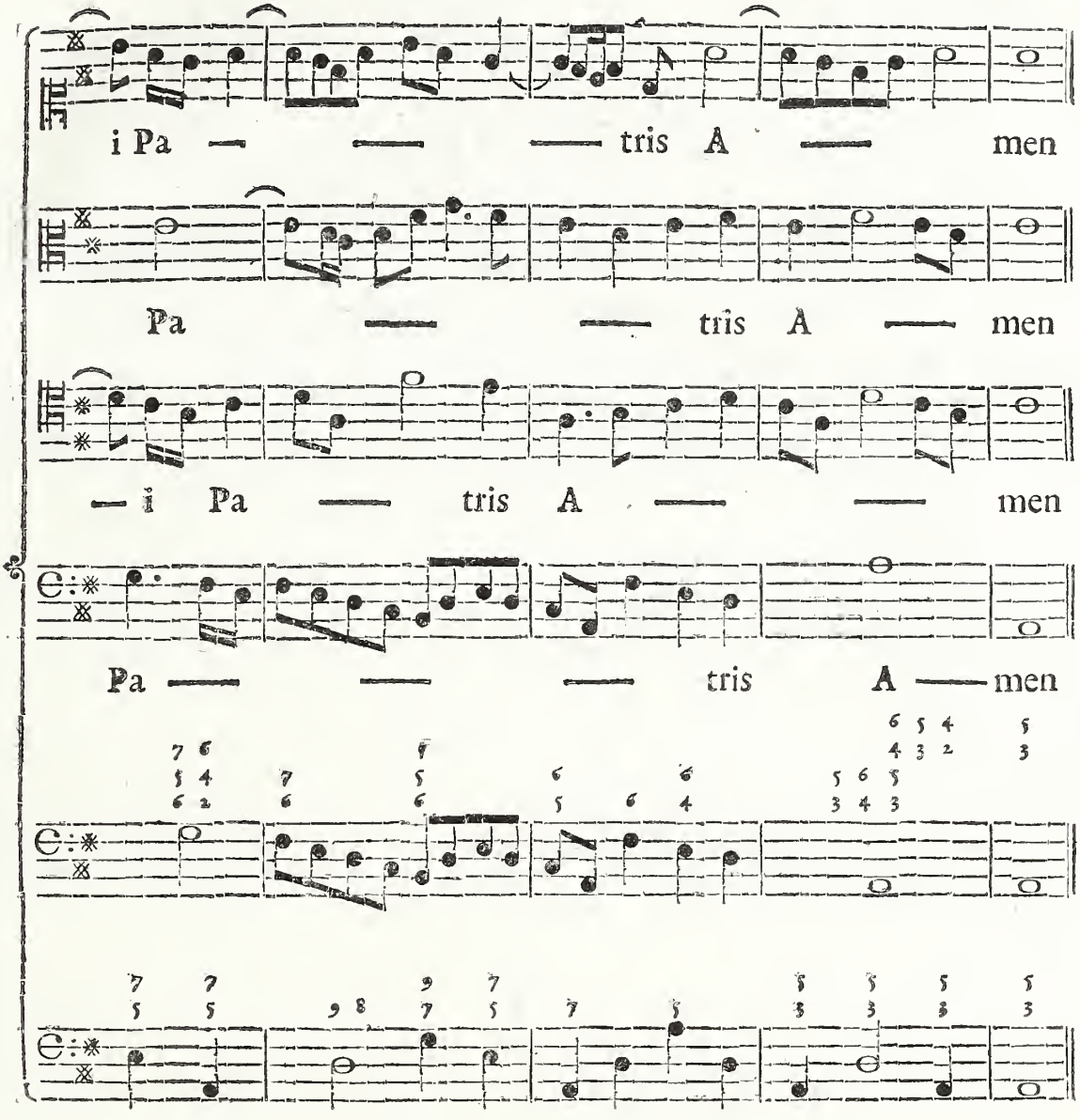
Nel Gloria *in* D. *per Terza maggiore di quattro Versi.*

Nel copioso numero delle *Fughe* del nostro celebre Autore, molte ve ne sono, le quali incominciano la *Risposta* prima che termini la *Proposta*; o per dir meglio, in cui stringe la *Fuga* sin dapprincipio, come fu accennato nella pag. 23. Art. III. Di queste artificiose *Fughe*, sei ne prescielsi fino alla prima, due nell'ordine delle *Reali*, che furon già collocate, ed esaminate nella propria specie. Le altre quattro sono *Tuonali*, della specie, cioè, di cui ora si tratta, e queste richiedono maggiori osservazioni, perchè in tal modo fra loro si uniscono, che formano la più stretta ed intrecciata unità, come or vedremo; ma prima, anche per questa maniera di *Fughe tuonali*, ecco un esemplare del *Grave*, ossia Prologo premesso alla *Fuga*.

Senza ricerca alcuna si è qui da se a primo sguardo il vero Sentimento *della* Fuga *figurato in tre maniere, e da tre Parti eseguito, che sono,* Tenore, Basso, *e* Soprano.



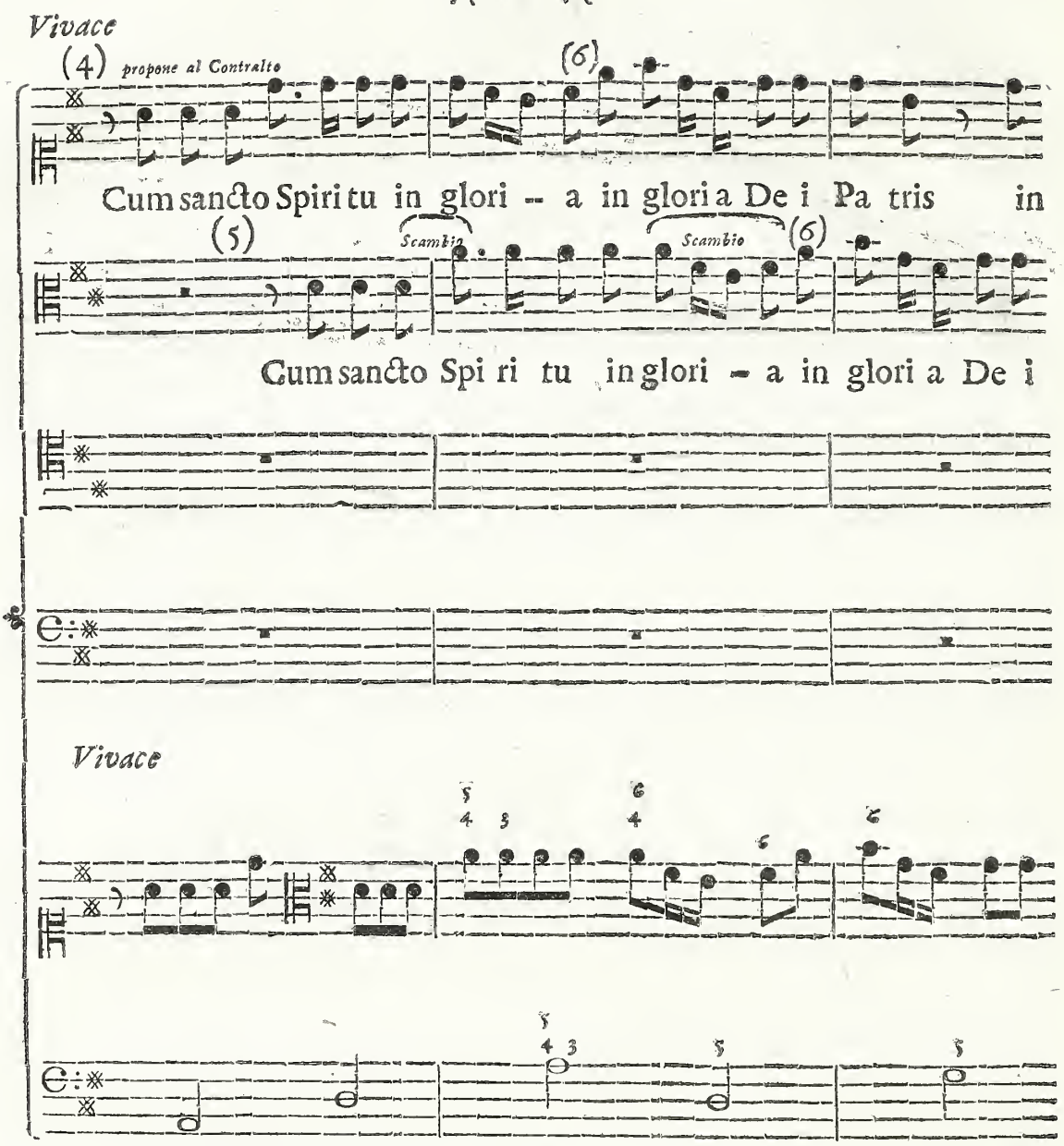
(1) *Il* Tenore, *benchè attacchi unitamente al* Basso, *più sollecito eseguisce il propo-*



sto Sentimento, *perchè diminuisce il numero delle Figure istesse.*

(2) *Il* Basso *poi sostenta il giusto moto, che adopera la* Proposta *e* Risposta, *come si vede nella* Fuga.

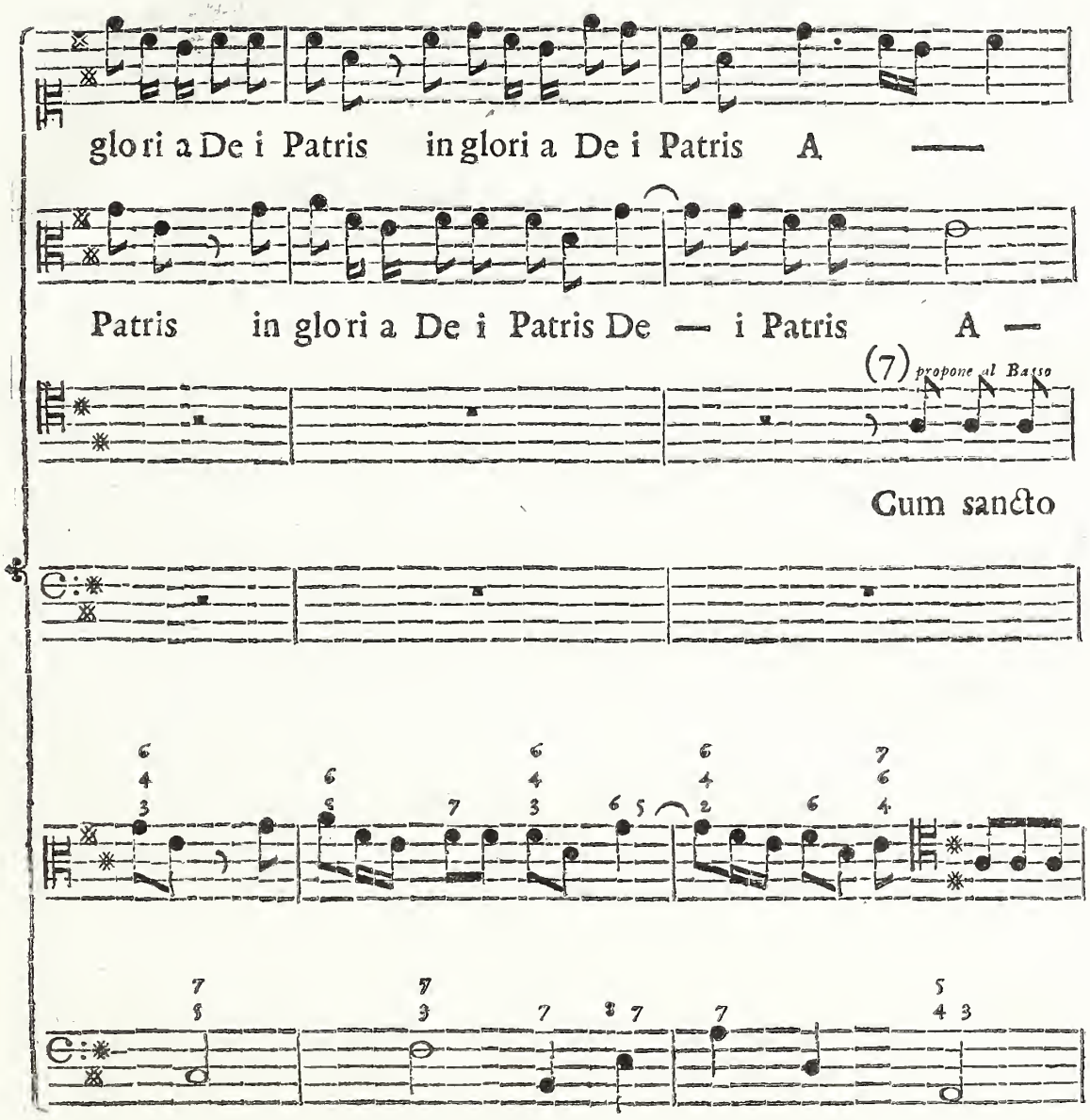
(3) *Il* Soprano *nel rispondere si uniforma al moto del* Basso, *e nello stesso tempo imita all' Ottava quanto fece il* Tenore *dapprincipio. Circa poi al ritardo, che adopera il* Soprano *nel suo ingresso, è un ottimo artificio acciò maggiormente risalti nel suo ingresso la* Risposta, *che conviene alla* Proposta *del* Basso. *Così l' artificio di appoggiare la* Proposta *e* Risposta *in questi* Gravi *alle Parti estreme, il nostro avvedutissimo Autore quasi sempre lo adopera, per le ragioni più volte addotte. Abbiamo già osservato, che questo* Grave *annunzia la propria e vera essenza della* Fuga, *riguardo al* Sentimento. *In quanto alle Cantilene, dopo il Soggetto incomincia nello stesso* Grave *la progressione chiamata di* Settime; *le quali conducono il* Grave *alla sua conclusione, dove si forma una cadenza sospesa nella quinta corda del Tuono. Questa progressione somminì-*



stra alle Parti delle Cantilene, le quali in qualche maniera si assomigliano a quelle delle due altre Parti nella Fuga *dopo eseguita la* Proposta *e la* Risposta. *Dissi in qualche maniera; perchè sono esse appoggiate allo stesso accennato Andamento, ma in parte ristretto, come ad evidenza dimostrano le corde fondamentali. Ecco dunque, che il* Pezzo grave, *nello spazio di tre battute musicali, ci annunzia in pieno la vera e propria essenza della seguente* Fuga. *Il rimanente poi si riduce ad una preparazione per la sospesa Cadenza.*

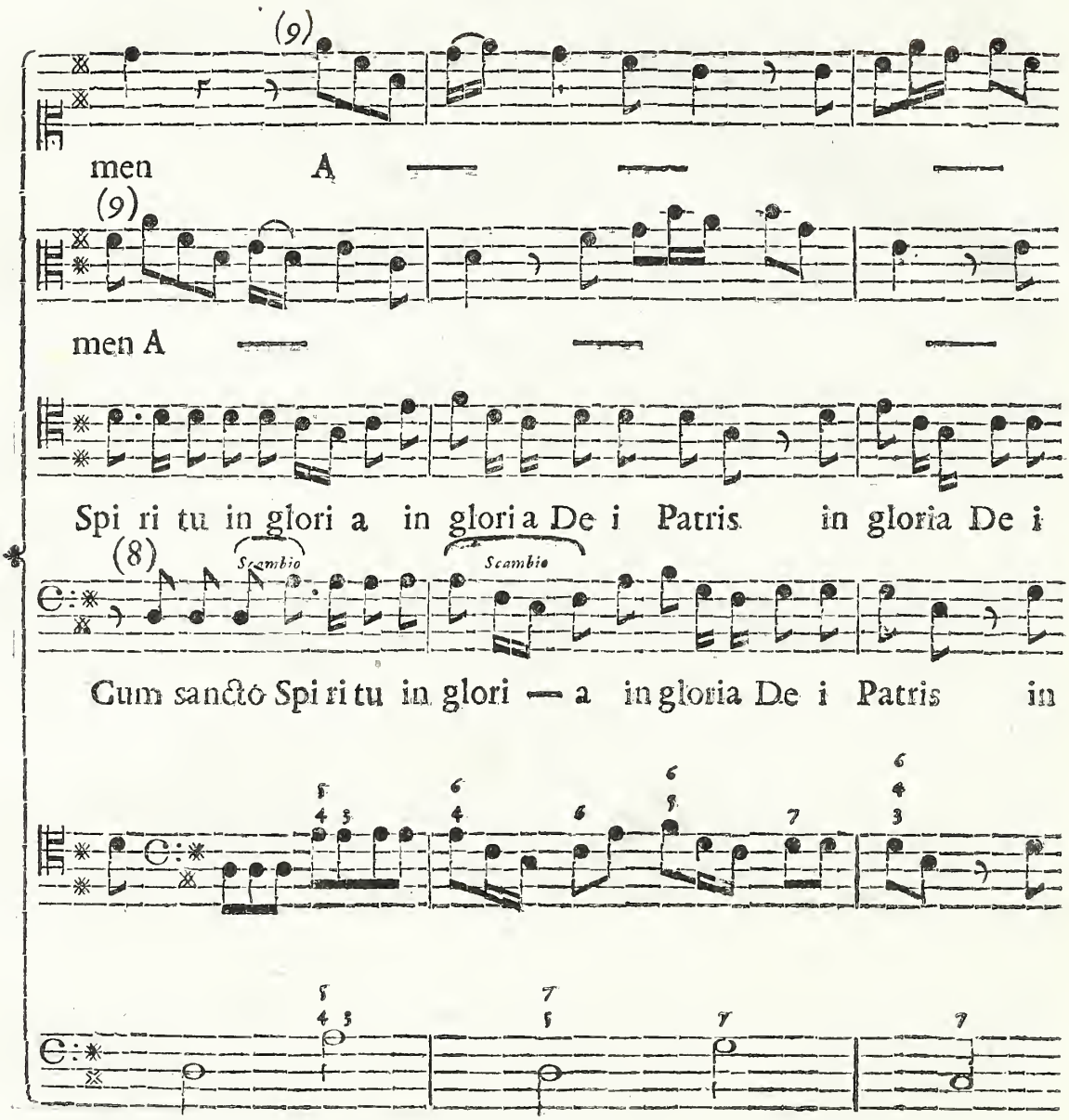
(4) *Il Soprano propone l' Attacco nella* quinta corda *del Tuono, e saltando di* quarta *ascendente si porta alla* prima, *e principal corda, appoggiando il suo Periodo di canto nell' armonìa della* quinta *stessa.*

(5) *Il Contralto, viceversa, attacca la* Risposta *su la propria* corda *del Tuono, e col salto di* quinta *ascendente, si porta alla stessa* quinta *della corda tuonale, appoggiando il suo Periodo di canto sul' Armonìa della tuonale istessa. Questa* Risposta *del Contralto non può esser più genuina.*



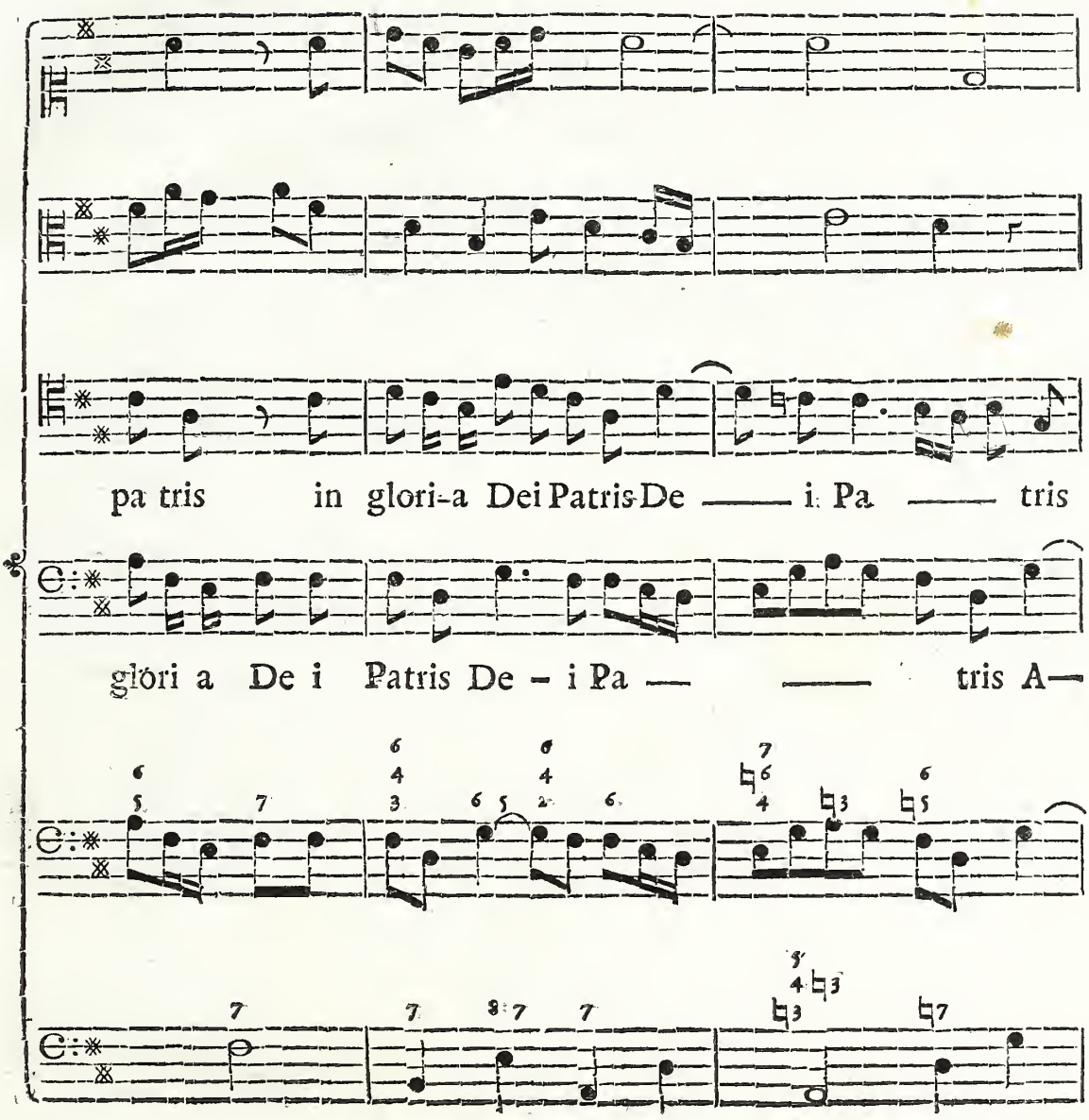
(6) *Il rimanente poi è tutto un elegante, e grazioso divertimento per distaccare alquanto gli Attacchi già fatti dalle Parti acute, che dalle Parti gravi si ripetono.*

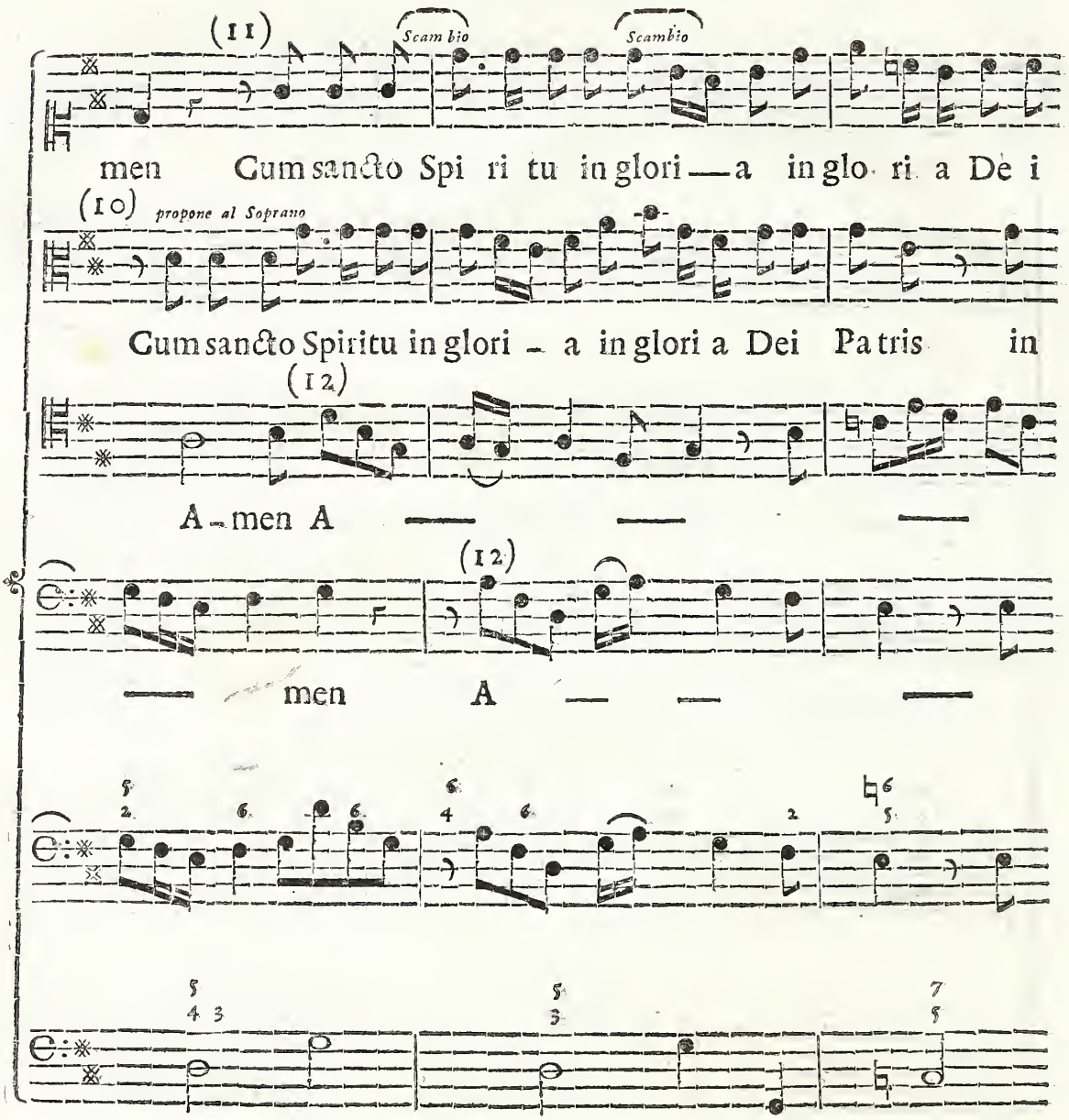
(7) *L'attacco del Tenore nel punto del suo ingresso, oltre al produr sorpresa, sostiene, e regge le Parti acute, che finora furon nude, e rinforza l'Armonìa della incominciata Cadenza.*



(8) *Molto più si rinforza l'armonìa coll'Attacco che fa il Basso, tantochè in progresso sempre più la* Fuga *cambia aspetto; principalmente allor quando si giunge al rivoltamento, e riversamento delle Parti.*

(9) *Le Cantilene delle Parti acute sono ottimamente condotte; a tempo e luogo ben ripartite, e ben disposte nella vicendevole imitazione. Tuttociò molto influisce al buon effetto della* Proposta *e* Risposta, *ed al proprio, e ben'inteso Divertimento. Questo Divertimento nelle Parti gravi si trova quì un poco più dilungato del primo, per la ragione di passare con più proprietà al Tuono subordinato della quarta corda.*

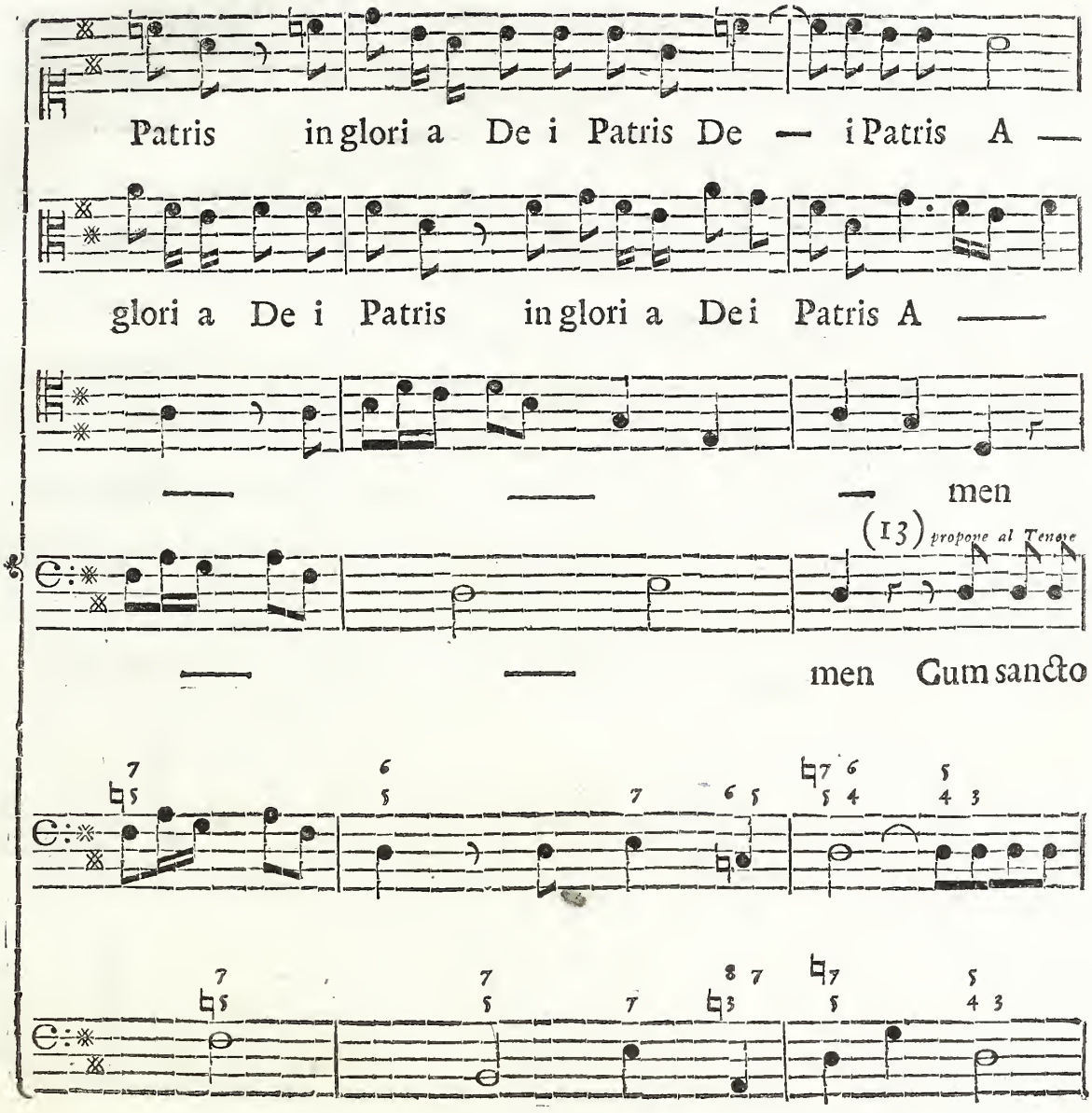

pa tris in glori-a Dei Patris De —— i Pa —— tris
glori a De i Patris De – i Pa —— tris A—



(10) *In questo nuovo Tuono troviamo, che le Parti acute fra loro, e le gravi fra loro si barattano le* Proposte *e* Risposte. *In fatti, la* Proposta *fatta in principio dal Soprano, qui la fa il Contralto.*

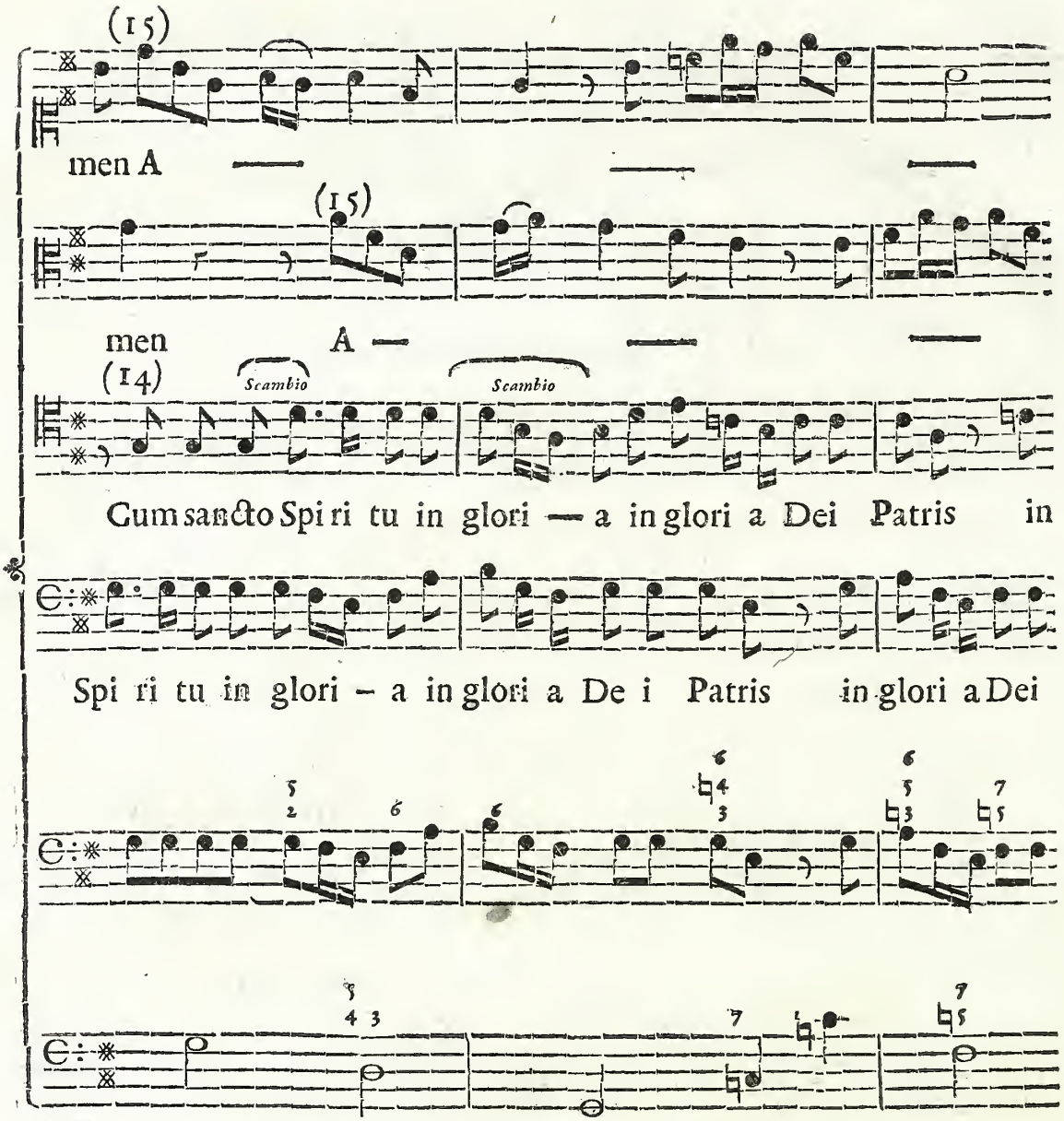
(11) *E la* Risposta *che diede il Contralto, la dà il Soprano: ossia la* Proposta *diventa* Risposta, *e la* Risposta *diventa* Proposta. *Ora queste permute di* Proposta *e* Risposta, *come si è detto altrove, sono un vero, e necessario ripiego, per tenere in equilibrio le Parti; mentre in questa maniera, adoperano sempre le corde proprie naturali.*

(12) *Passando poi alle* Cantilene *dette* a piacere, *si vedrà negli anteriori Attacchi delle Parti gravi al num.* (9), *che la prima eseguita ivi dal Contralto, si trova qui nel Tenore; e la seconda eseguita dal Soprano, si vede qui nel Basso. E perciò queste quattro* Cantilene, *che a due a due con un diverso canto si accoppiano, in qualunque luogo, nel grave, o nell' acuto, ed in qualunque Tuono si moduli la* Fuga, *sempre saranno co-*



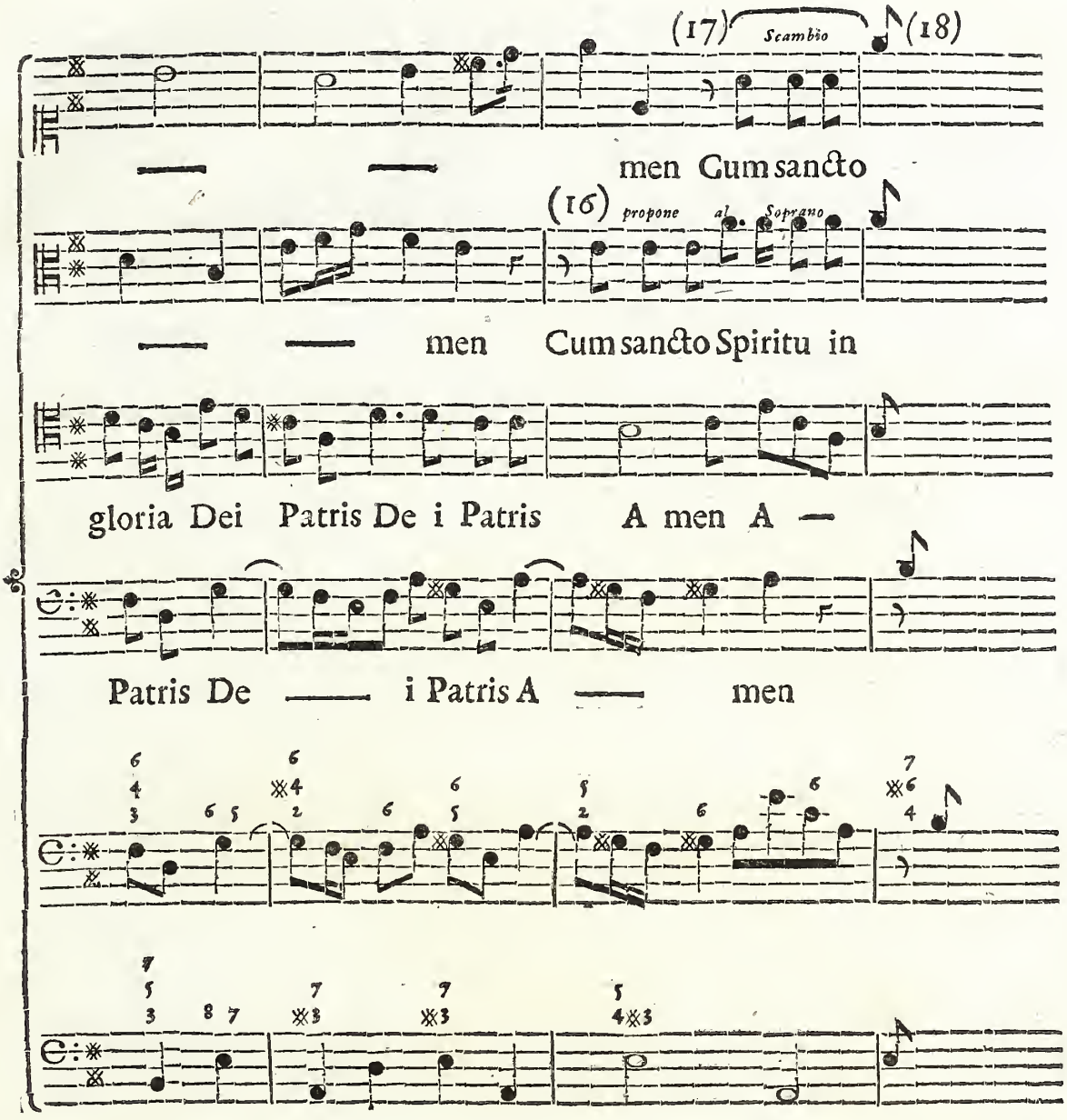
stantemente le stesse. Da che si deduce esser questo un continuo baratto fra le quattro Parti, che senza un doppio Contrapunto *non può ottenersi.*

(13) *Abbiamo qui l' Attacco per la replica della* Proposta, *che dal Basso vien' eseguita, e corrisponde ottimamente in tutto a quanto dal* Contralto *si fece,*



(14) *La* Risposta, *che fa il Tenore, anch' essa corrisponde fedelmente a quanto dal Soprano fu eseguito. In questo Attacco non v' è altro a dire, se non che si vede prolungato un poco il Divertimento, per accomodarsi così ad una propria, e ben' intesa Modulazione nel passare alla* quinta *del Tuono della* quinta, *come vedremo.*

(15) *Qui che le* Cantilene *si ripetono nello stesso Tuono, osservi meglio lo Studioso quanto abbiam detto di sopra. Quando la* Proposta *e* Risposta *erano nelle Parti acute, le dette* Cantilene *si trovarono nel grave. Ora poi, che si ripete il* Soggetto *nelle corde equisone dalle Parti gravi, le dette* Cantilene *si trovano nell' acuto. Onde si confrontino le prime, che sono nel grave, colle seconde che sono in acuto; ed altra differenza non vi sarà, se non quella di* grave *in* acuto, *e di* acuto *in* grave. *Certamente poi, che nel passaggio di Tuono a Tuono è inevitabile una qualche variazione.*



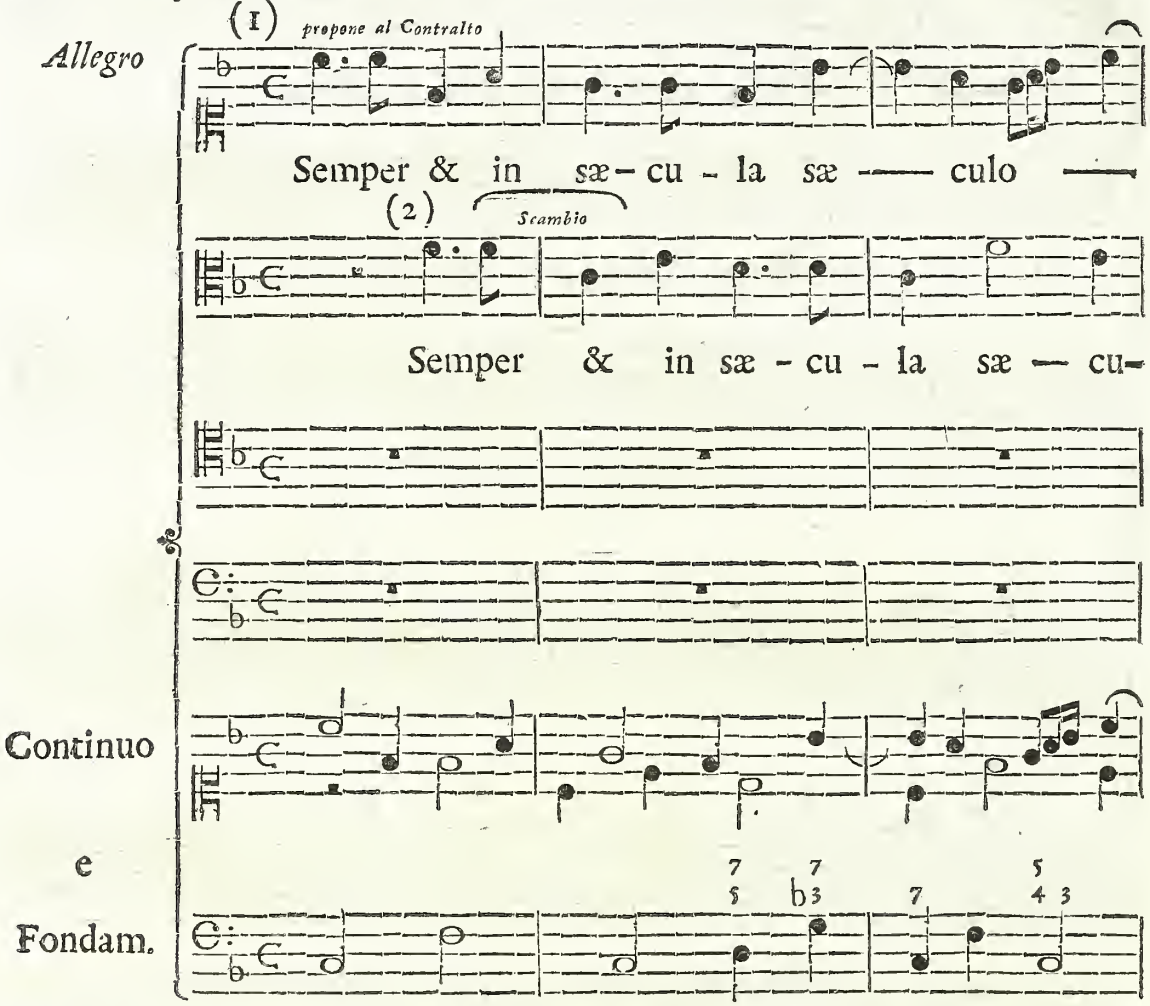
(16) *Si accenna quì l'Attacco alla* quinta *del Tuono della* quinta; *nel quale nuovamente propone il Contralto, per l'addotta ragione al num.* (11).

(17) *Il Soprano anch'egli accenna la corda prima per la sua* Risposta. *Fin quì l'Esemplare; per il rimanente servirà la sola dicitura.*

(18) *Terminato l'indicato Attacco dalle Parti acute, succede naturalmente a queste quello delle Parti gravi colla medesima regola fin dapprincipio osservata. Nel fine di questo Attacco si riporta l'Autore al principal Tuono, e immediatamente salta colla Parte Organica su la quinta corda, e fissa il Pedale. In questo mentre le Parti acute ripetono il primo Attacco che fecero dapprincipio, accompagnato dalle Parti gravi colle solite Cantilene, finchè dura il Sentimento di* Proposta *e* Risposta, *che si riduce a due sole battute. Altre tre battute sono impiegate, sempre però su lo stesso Pedale, in Cantilene analoghe, disponendosi così la* Fuga *alla finale Cadenza.*

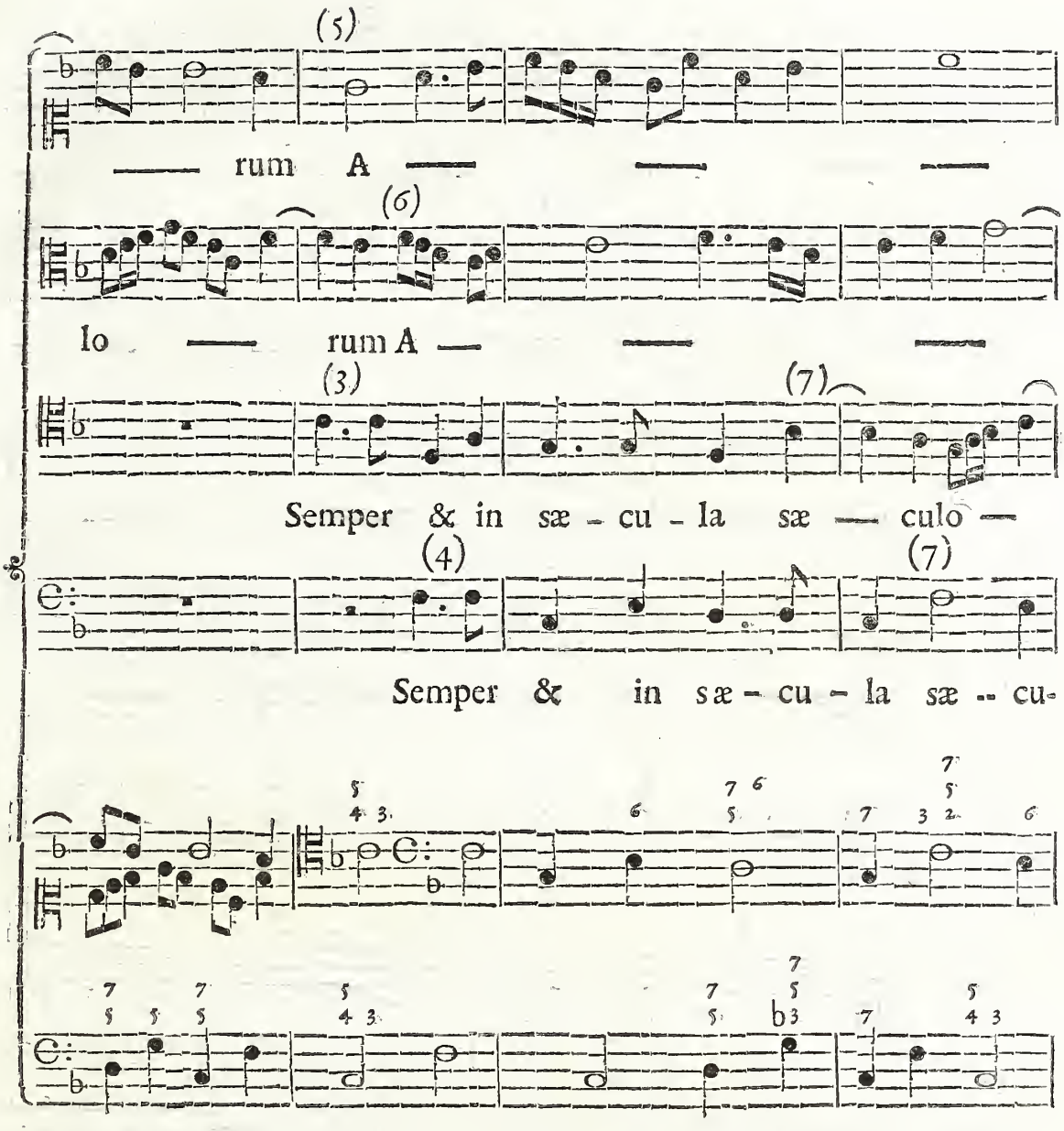
Nel Dixit *in* F. *per Terza Maggiore.*

Questa seconda *Fuga*, differisce dalla prima per avere nella *Risposta* uno Scambio solo, ed essere in conseguenza di *Soggetto* più breve. La ragione per cui in questa sorta di *Fughe* strette bisogna moltiplicare gli Scambj a proporzione della lunghezza del *Soggetto*, la vedremo in altra *Fuga* qui appresso. Intanto si osservi, che le sole parole *semper & in sæcula* qui appartengono al *Soggetto*, e l'altra *sæculorum* appartiene a un vero Divertimento, necessario in questa sorta di Fughe per distaccare alquanto gli Attacchi.



(1) *Il Soprano attacca la* Proposta *sù la corda* C *quinta della principale, e col salto discendente di quinta, si porta sù la corda principale* F, *seguitando poi il suo periodo di Canto, si appoggia nuovamente sù la corda* F, *ed ivi termina la sua* Proposta.

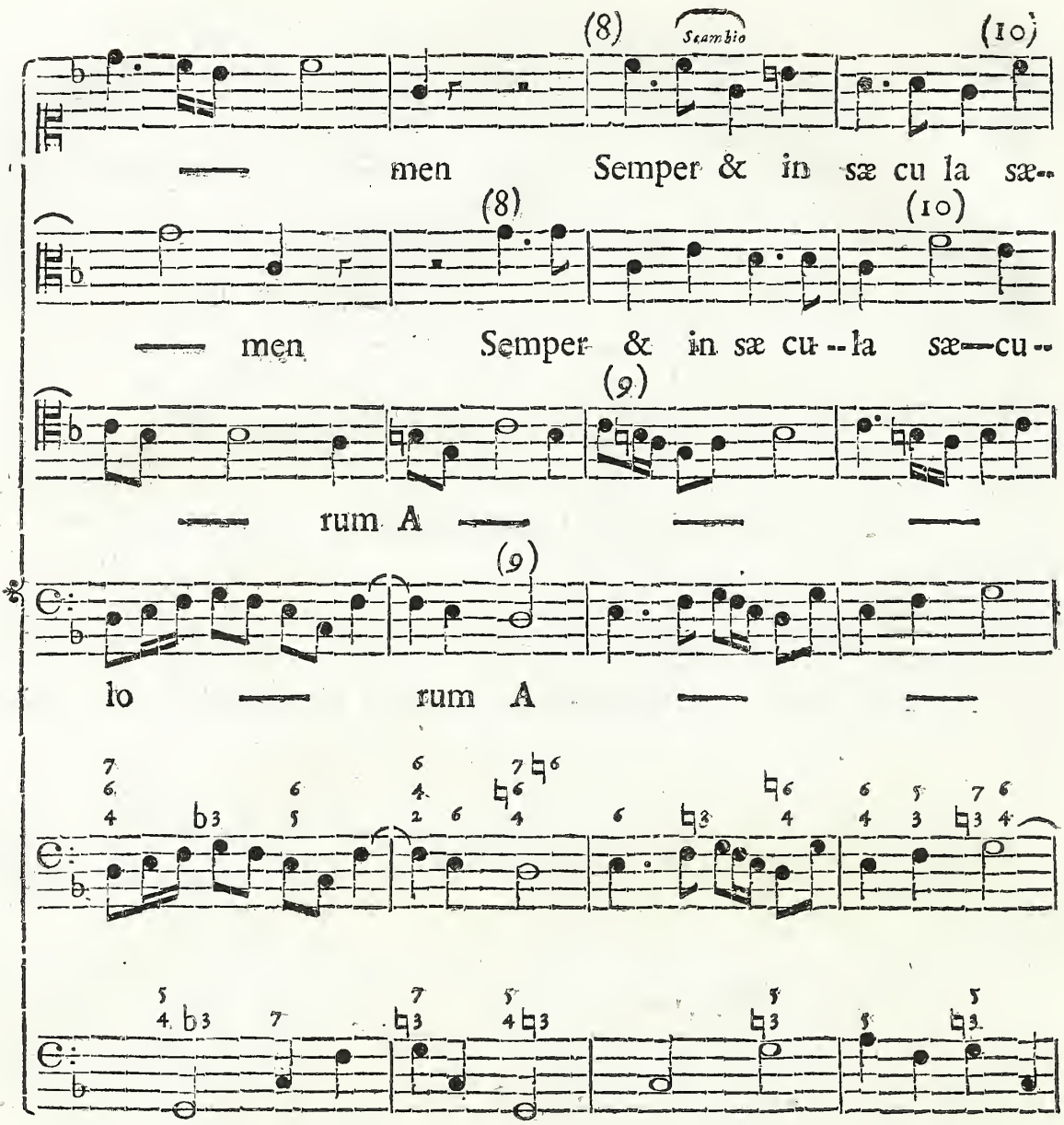
(2) *Il Contralto, viceversa, attacca la* Risposta *sù la corda tuonale* F, *e col salto discendente di quarta si porta su la quinta* C; *seguitando poi anch' esso il suo periodo di Canto, lo appoggia nuovamente sù la detta quinta* C, *ed ivi termina la sua* Risposta. *Ecco dunque come dalla* quinta *alla* prima *procedendo la* Proposta, *e dalla* prima *alla* quinta *la* Risposta, *sarà questa una vera e genuina* Risposta *con un solo* Scambio. *L' altro Periodo, che rimane dopo la* Proposta *e la* Risposta, *fu detto ch' è un* Divertimento, *il quale poi è ben degno di riflesso, per ammirare l' elegante maniera, con cui l' Autore s' introduce, e riconduce il Canto agli attacchi delle Parti gravi.*



(3) e (4) *Questo secondo Attacco, essendo la replica del Primo già eseguito dalle Parti acute, da quello non differisce se non che dall' acuto al grave. V' è però da riflettere sù le Cantilene a piacere, che incominciano sù la parola* Amen.

(5) e (6) *Le Parti acute dunque, terminato che hanno il* Divertimento, *si servono dello stesso Andamento rivoltato, per accompagnare la* Proposta *e Risposta, che dalle Parti gravi si eseguisce; ma così elegantemente è condotto il Canto, che il Divertimento e la Cantilena fanno una cosa sola.*

(7) *Quando poi le Parti gravi eseguiscono il* Divertimento, *le acute formano un' Armonia lenta e spianata: il* Divertimento *nelle Parti gravi si accresce per mezza battuta, a cagione di variare il Tuono più naturalmente.*

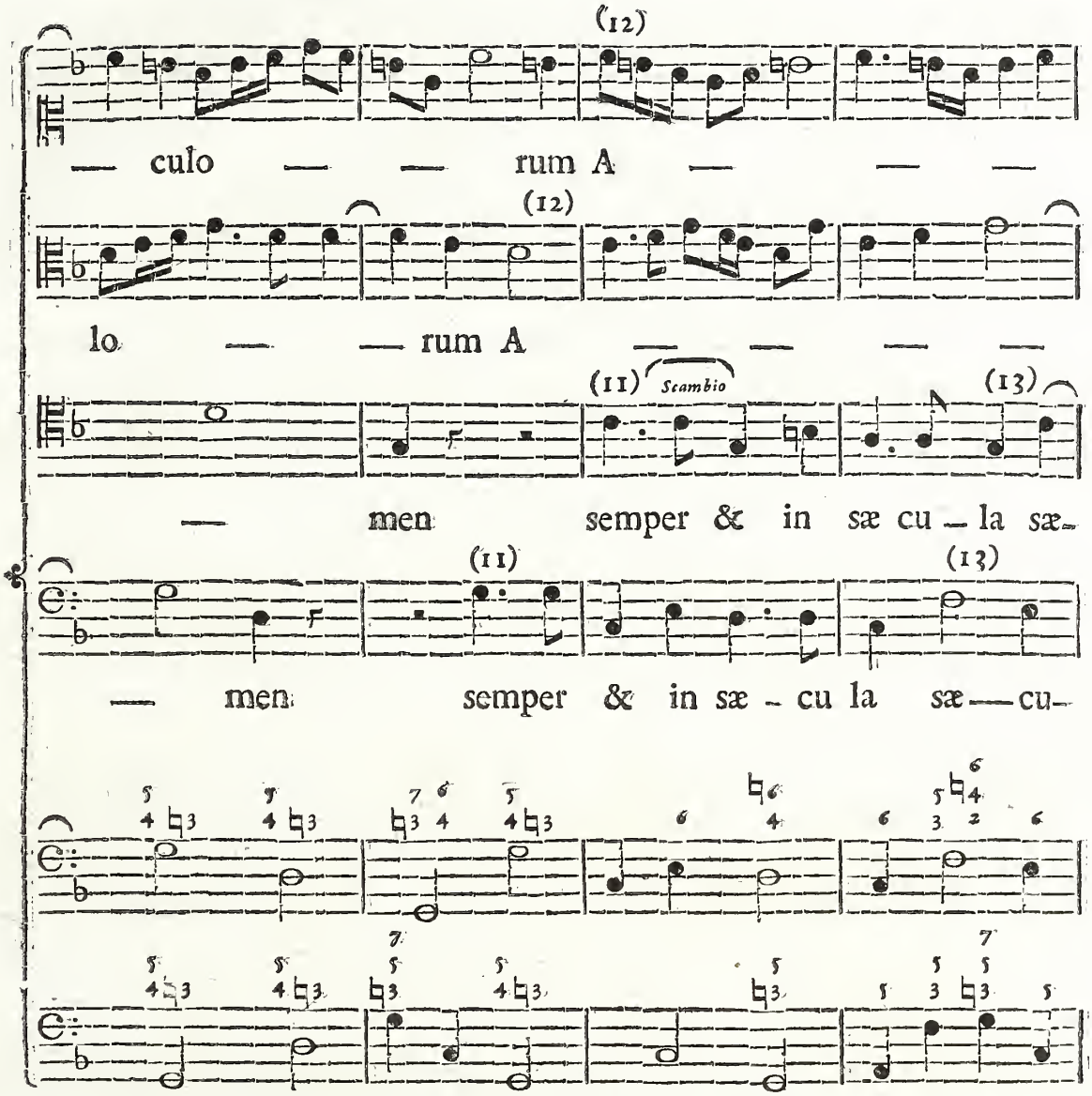


(8) *Siamo elegantemente passati alla quinta del Tuono della* quinta; *cioè in un Tuono, che affatto esclude la corda principale ne' seguenti Attacchi, diventata corda principale quella di* C, *e sua quinta la* G. *Il Contralto permutando il luogo, per la ragione più volte addotta, attacca la sua* Proposta *in* G *quinta del nuovo Tuono, ed esattamente nelle corde proprie di questo corrisponde a quanto fece il Soprano nel primo Attacco del tralasciato Tuono.*

(8) *Il Soprano attacca la sua* Risposta *in* C, *corda propria del nuovo Tuono, e ottimamente, nelle corde proprie di questo, corrisponde a quanto fece il Contralto nel primo Attacco del tralasciato Tuono.*

(9) *E qui stimo superfluo far altro discorso circa il* Divertimento,

(10) *E le* Cantilene a piacere; *mentre per esser sempre le stesse, non vi vuole altro che l'occhio a confrontarle.*



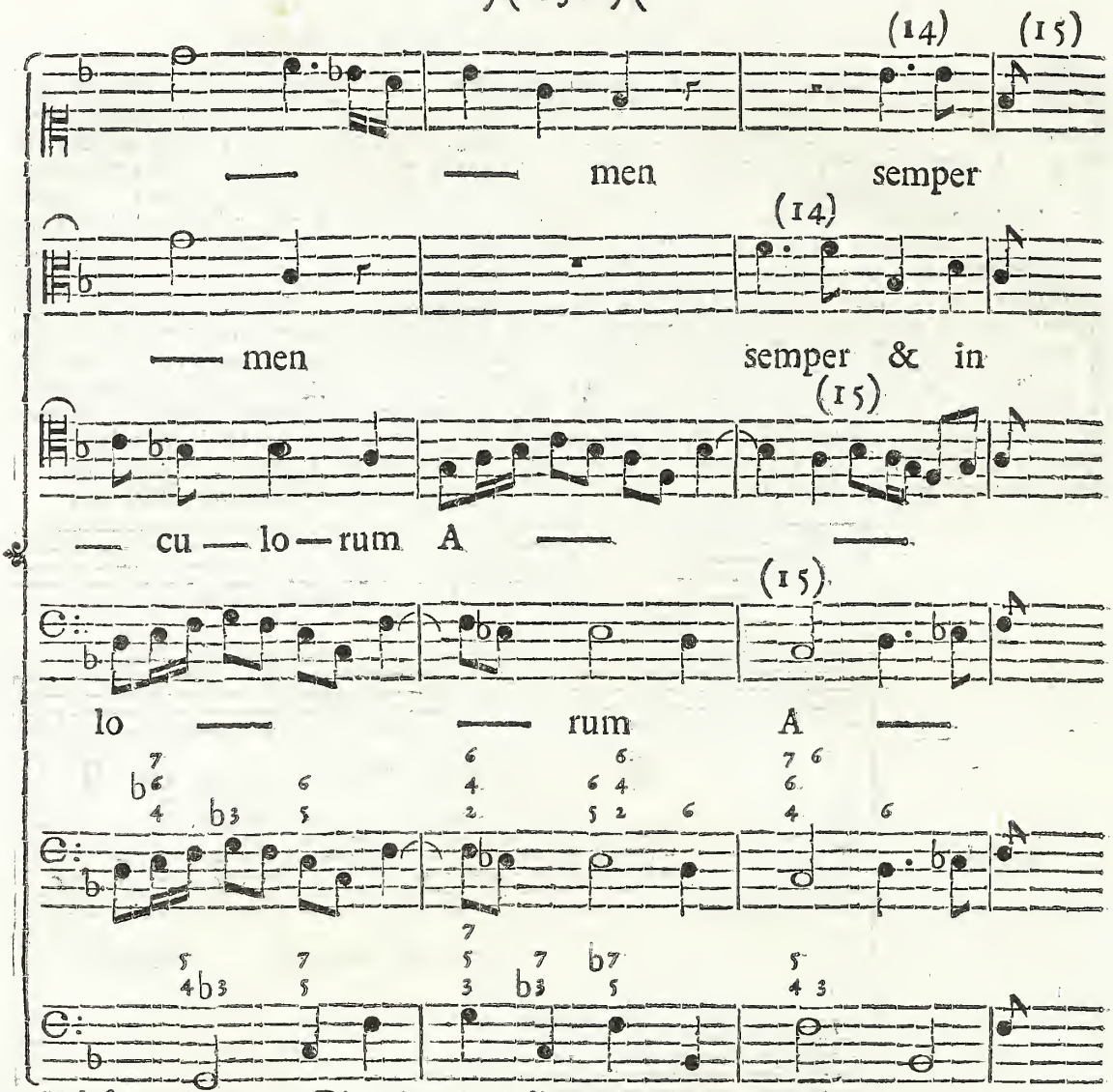
(11) *Si ha qui la replica del nuovo Tuono, che spetta alle Parti gravi, le quali, colla più esatta maniera corrispondono in* Ottava *a quanto eseguirono le Parti acute.*

(12) *Altrettanto poi sono esatte le Parti acute a corrispondere in* Ottava *a quelle Cantilene, che furono eseguite dalle Parti gravi.*

(13) *Questo* Divertimento *si trova un pò dilungato, a cagione che l' Autore forma qui due contigue modulazioni. Con la prima rimette in principalità il Tuono di* F; *e con la seconda passa al Tuono di* B ♭.

(14) *Qui si accenna soltanto l' Attacco di* Proposta *e* Risposta *nel Tuono di* B ♭. *quarta corda del Principale. A quanto manca nell' Esemplare, si supplisce col seguente Numero.*

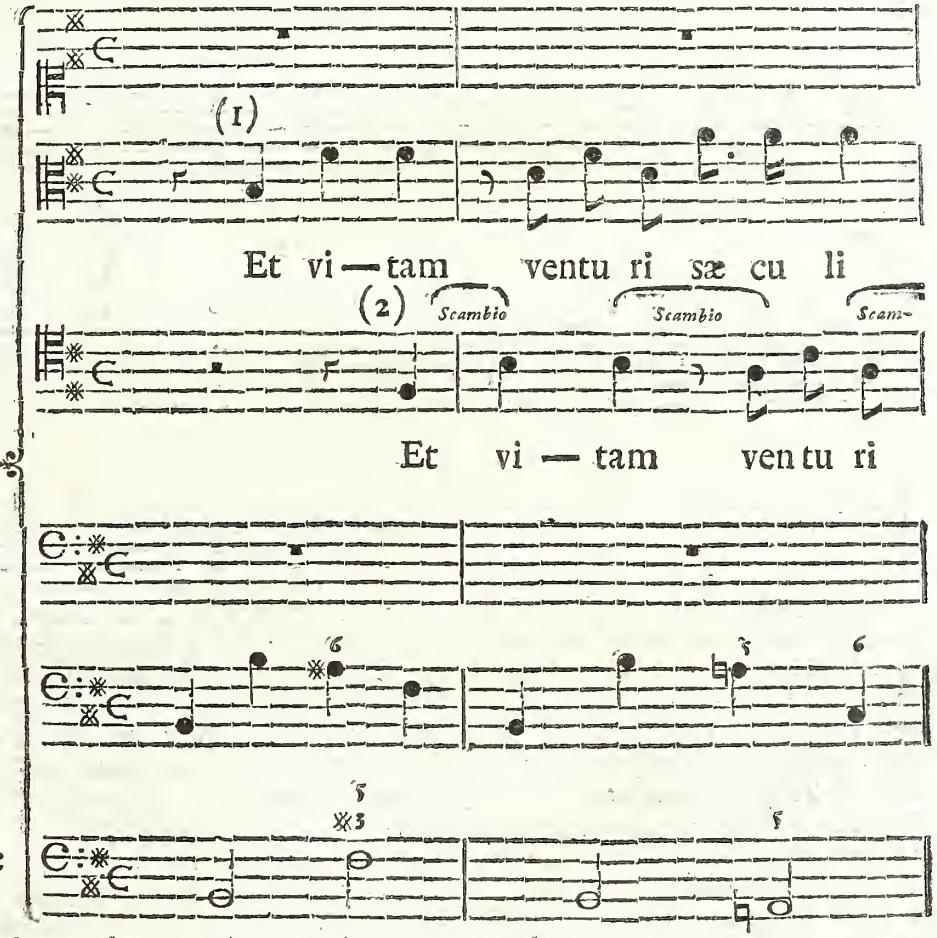
(15) *Il Contralto, dunque propone nella corda principale* F, *ora* quinta; *e si porta alla quarta corda* B ♭, *ora prima. Il Soprano risponde, e dal detto* B ♭, *riconduce il Canto nella corda principale* F; *e s' intende già il tutto accompagnato sempre dalle consuete Cantilene. Fin qui per il quinto Attacco.*



Nel fine del consueto Divertimento, *ch' eseguiscono le Parti acute, viene il sesto Attacco, il quale, secondo l' ordine fin' ora tenuto, spetta alle Parti gravi, ripetendo queste quanto fecero le acute: e nel finire il loro* Divertimento *riconducono al Tuono principale, e si ripristina il Soprano nell' Attacco di* Proposta, *ed il Contralto nella* Risposta, *come si fece nel principio della* Fuga. *Quando il Soprano, ch' è il primo ad attaccare, comincia il* Soggetto, *le Parti gravi sono in far cadenza dalla* quinta *alla* prima *del Tuono: e cadendo esse sulla prima, attacca la* Risposta *sulla stessa corda il Contralto. Quindi le Parti acute seguitano sole, e tacciono le gravi. Il Soprano, che fu il primo ad attaccare, eseguisce ancora per quattro* quarti *di battuta il solito* Divertimento, *ed il Contralto per soli tre; mentre collo stess' ordine sopraggiungono col* Soggetto *le Parti gravi, ed ecco nella miglior forma epilogato il* Sentimento *di* Proposta *e* Risposta; *sicchè il* Divertimento *incominciato dalle Parti acute, si converte nelle* Cantilene a piacere. *Le Parti gravi però, terminato il* Sentimento, *continuano il loro Canto col proprio* Divertimento *sempre accompagnate dalle Parti acute, le quali a tempo e luogo ripetono ancora le* Cantilene a piacere. *Siccome poi l' andamento di queste* Cantilene, *a confronto di quelle del* Divertimento, *differisce soltanto nel moto contrario; perciò ne segue, che nella loro alternativa esecuzione, si ode un artificioso e dilettevole intreccio, che colla più elegante maniera fa termine in una finale Cadenza.*

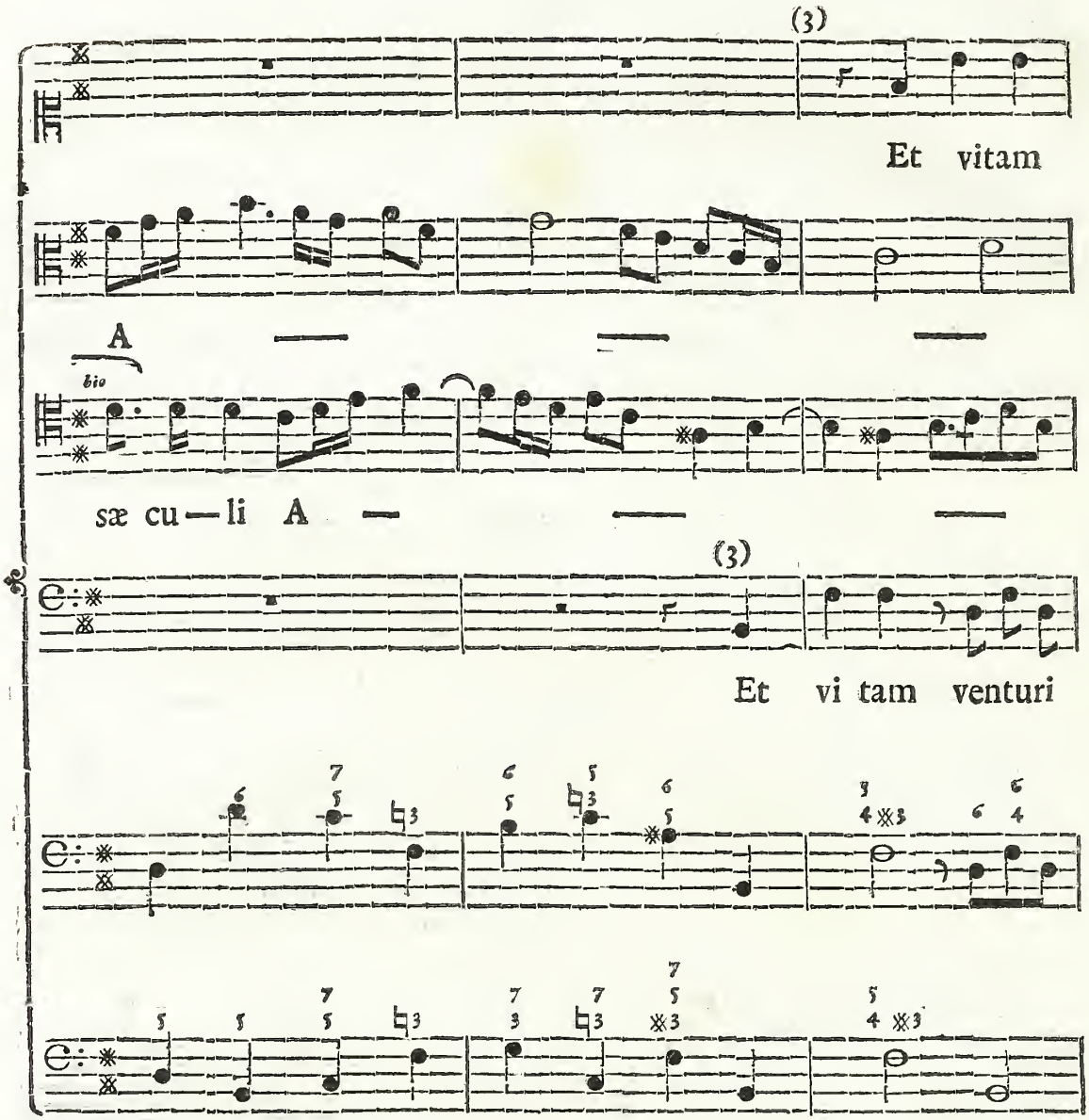
Nel Credo *in* B.mi *per Terza minore.*

Fra le quattro prescelte *Fughe*, che stringono da principio, si distingue, per il numero delli *Scambj*, la presente. La Cantilena del *sentimento* consiste in due soli Periodi. Il primo di questi Periodi cade nelle parole *Et vitam*; il secondo in quelle di *venturi sæculi*; e tutto ciò che rimane su la parola *Amen*, si ripartisce in due varie figure; cioè sino al nuovo Attacco, serve per il necessario *Divertimento*, come per tale fu considerato nelle due trascorse *Fughe*; e il resto fino alla Pausa, per la *Cantilena a pincere*. Lo stesso dicasi per la Parte, ch'eseguisce la *Risposta*. Ma tornando agli *Scambj*, de' quali si è detto, che debbono crescere in numero, a proporzione che in questa specie di *Fughe strette* s'allunga il *Soggetto*, rifletteremo, che per attaccare la *Risposta* mezza battuta dopo la *Proposta*, è necessario modulare di mezza in mezza battuta, dalla *quinta* alla *prima*, e dalla *prima* alla *quinta* del Tuono, sempre alternando finchè dura nella *Proposta* o *Risposta* il *Soggetto*. Quindi la necessità dello *Scambio* ogni mezza battuta, ed il numero degli Scambj tanto maggiore quanto più lungo è il *Soggetto*; nè deve farci specie se in questo ed altri Esemplari s'adoperano alle volte alcune armonìe affatto analoghe, in vece delle propriamente indicate nell'alternare, come si è detto, la modulazione: l'armonìa di *A*, sostituita a quella di *F*, ※; e quella di *D*, sostituita a quella di *B*; ognun vede quanto nel nostro caso corrispondano bene, senza alterare il senso del *Soggetto* nella *Proposta* e *Risposta*.



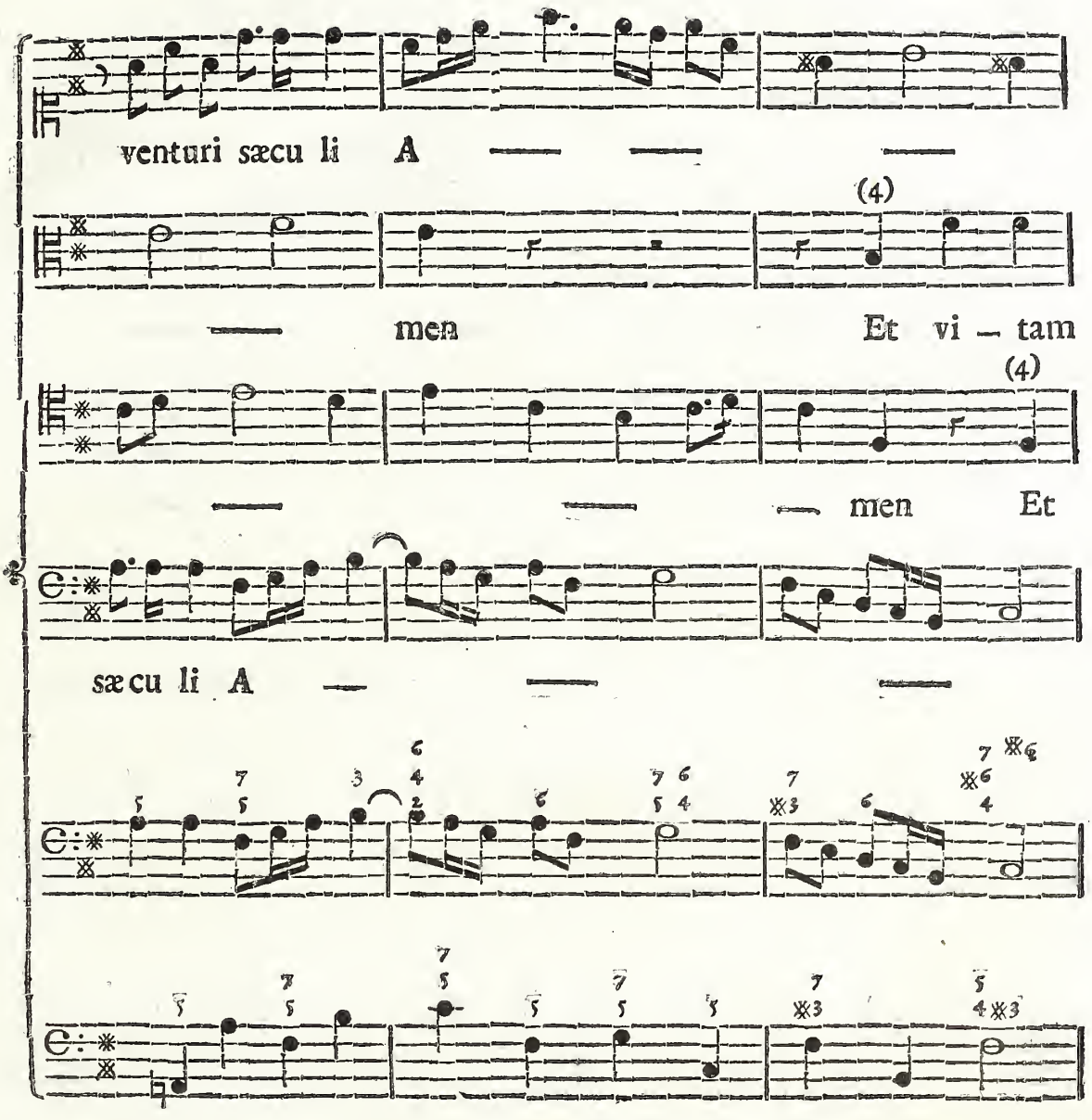
(1) *Ora venendo alla* Fuga: *il Contralto attacca la* Proposta *su la prima Corda* B, *e col salto ascendente di quinta, si porta alla corda* F ※ *quinta del Tuono* B; *fin quì il primo Periodo. Riassume il Canto nel secondo Periodo su la corda* D, *terza di* B; *e parimenti coll' ascendente salto di quinta si porta su la corda* A, *terza di* F ※. *A capo per la* Risposta.

(2) *Qui risponde il Tenore attaccando su la corda* F ※, *quinta della tuonale* B; *e*

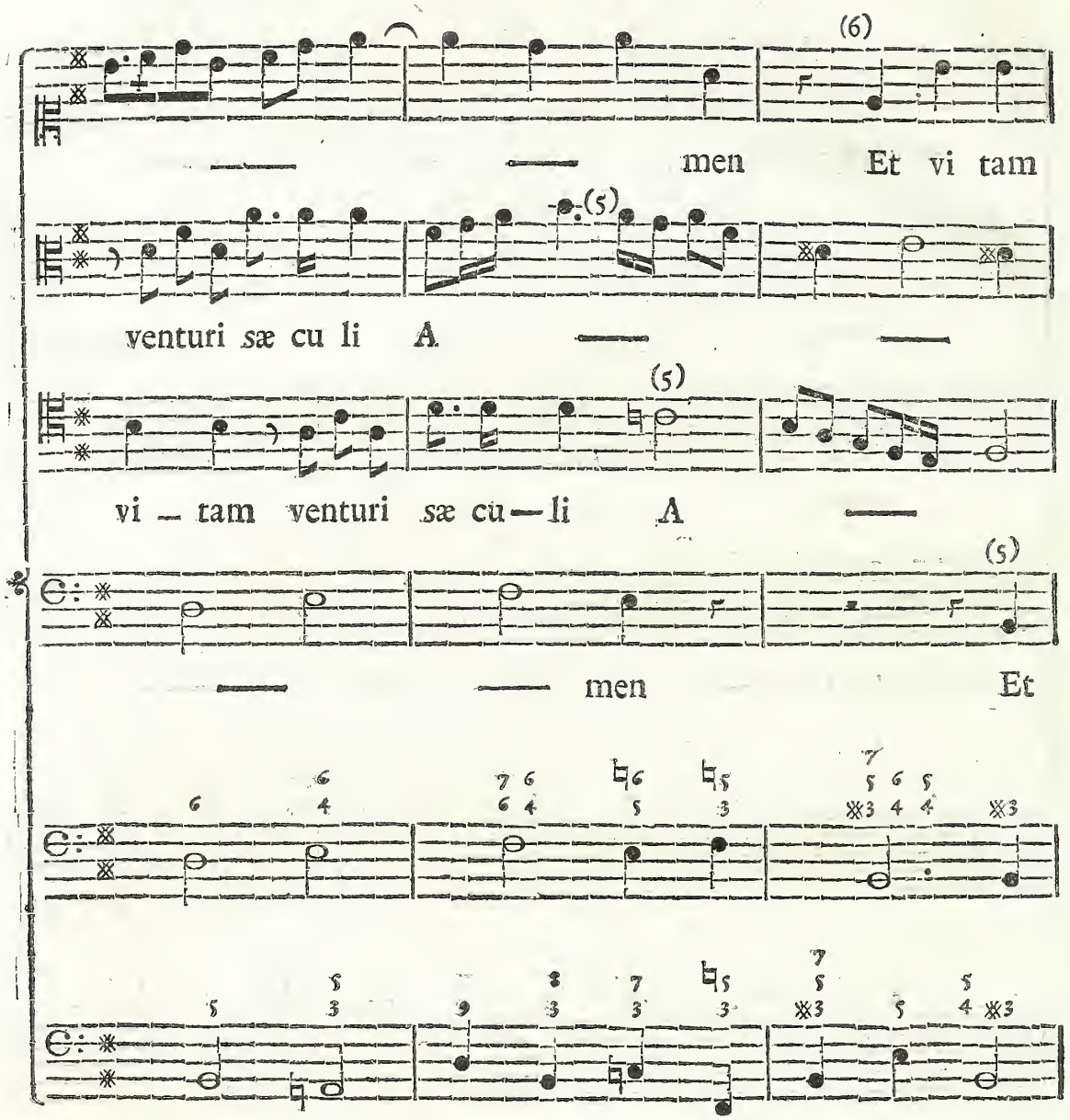


col salto ascendente di quarta, si porta su la corda tuonale B. *In questo primo Periodo si va egregiamente bene, perchè è la sua vera, e genuina* Risposta. *Anche il secondo Periodo da* B, *sempre alternando e scambiando, passa ad* A *terza di* F ♯, *e quindi a* D, *terza di* B. *Solamente è da avvertire, che l'*A *terza di* F ♯, *che cade insieme nella* Proposta *e nella* Risposta, *si accompagna coll'armonìa di* A, *in vece di quella di* F ♯; *e che lo stesso si fa col* D *terza di* B *nel primo quarto della seguente battuta della* Risposta. *Così colla sostituzione dell'armonìa maggiore relativa alla minore, niente alterando l'imitazione della* Proposta e Risposta, *il nostro Autore varia, e rinforza l'armonìa della* Fuga *mirabilmente.*

(3) *Il secondo Attacco, che qui si fa dalle Parti estreme, ripete nel Tuono medesimo quanto fu eseguito dalle Parti medie; ma l'effetto cresce in più maniere; cioè col collocamento delle Parti agli estremi; col baratto della* Proposta *in grave, e della* Risposta *in acuto; e finalmente coll'aggiunta della piena armonìa, che somministrano le Parti medie colle* Cantilene a piacere.

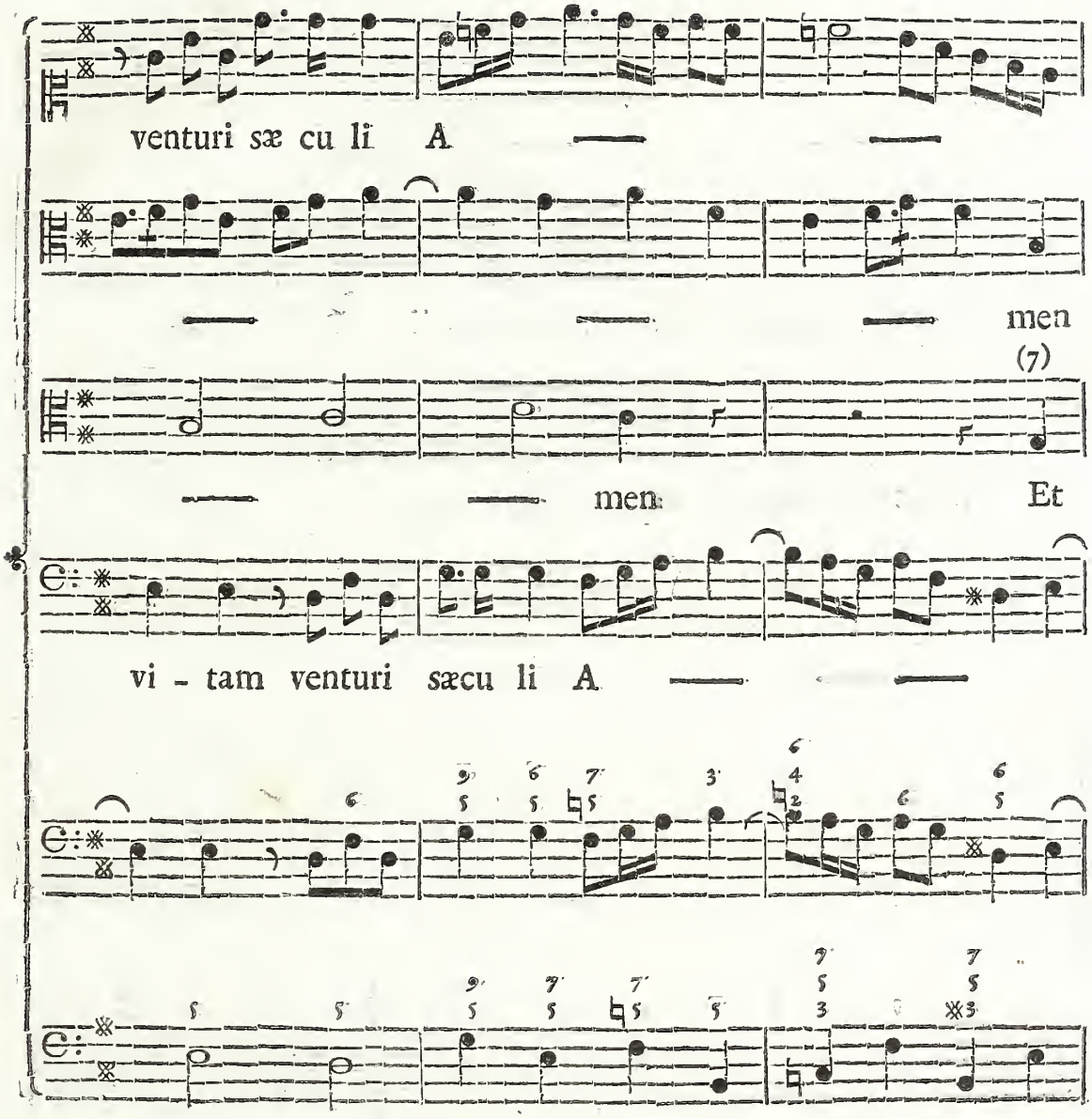


(4) *Ecco nuovamente le Parti medie, che si presentano al terzo attacco, colle stesse corde adoperate nel primo. Questo però è il solito ripiego, per tenere in equilibrio le quattro Parti. Questo attacco, benchè lo stesso del primo, non lascia anch'esso di produrre un diverso effetto per le Cantilene delle Parti estreme, che l'accompagnano colla loro armonìa, mentre prima attaccarono sole, senza altro accompagnamento che del Basso continuo.*

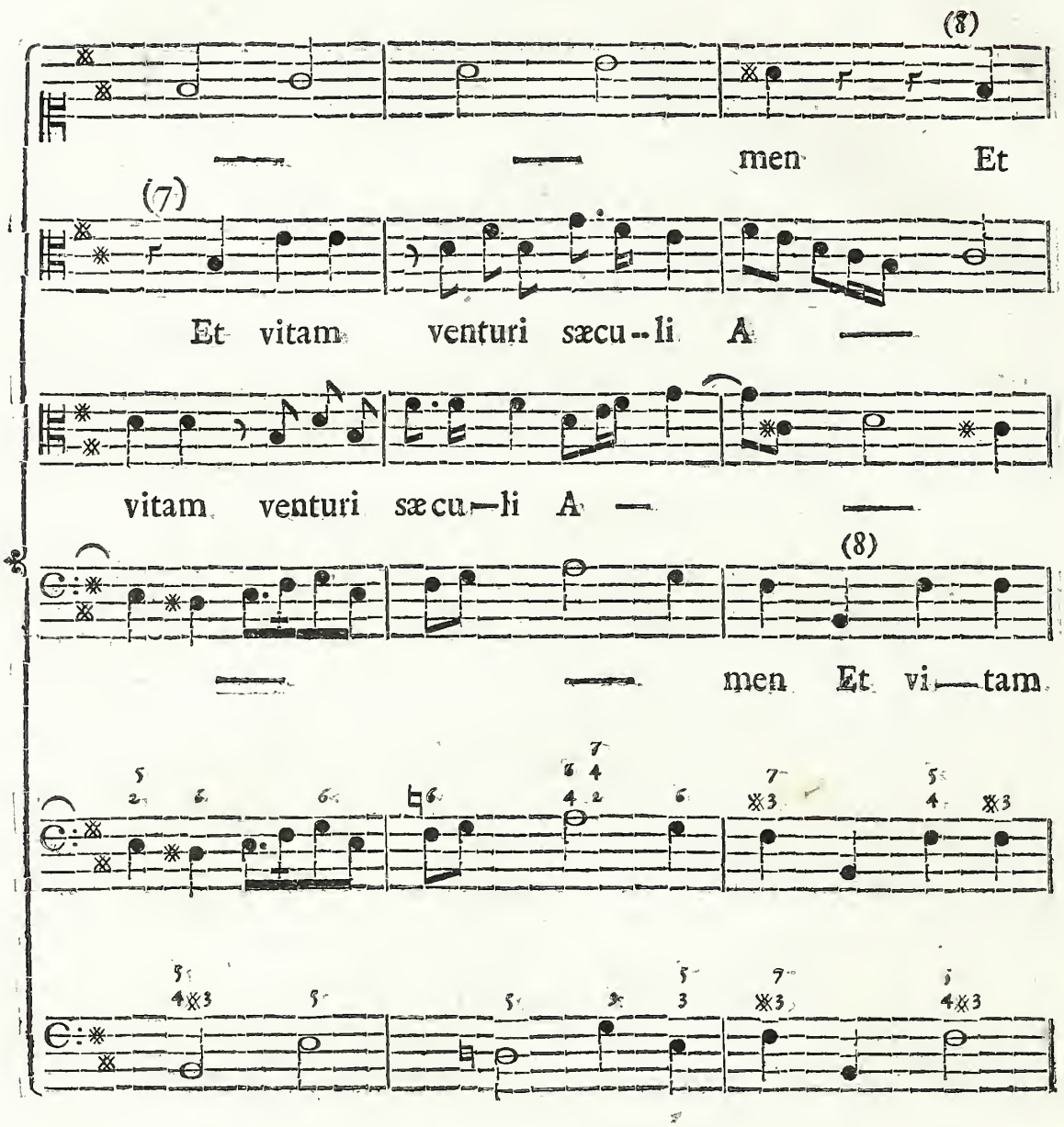


(5) *Volendo qui modulare alla quarta corda, adopera l' Autore un bellissimo ripiego: Accorcia egli bravamente il* Divertimento, *e coglie il luogo opportuno per condurre il Canto alla presa del* Soggetto; *e in questa maniera due vantaggj ottiene la* Fuga, *cioè sollecita l' attacco, e questo con una nuova modulazione, veramente degna del nostro Autore.*

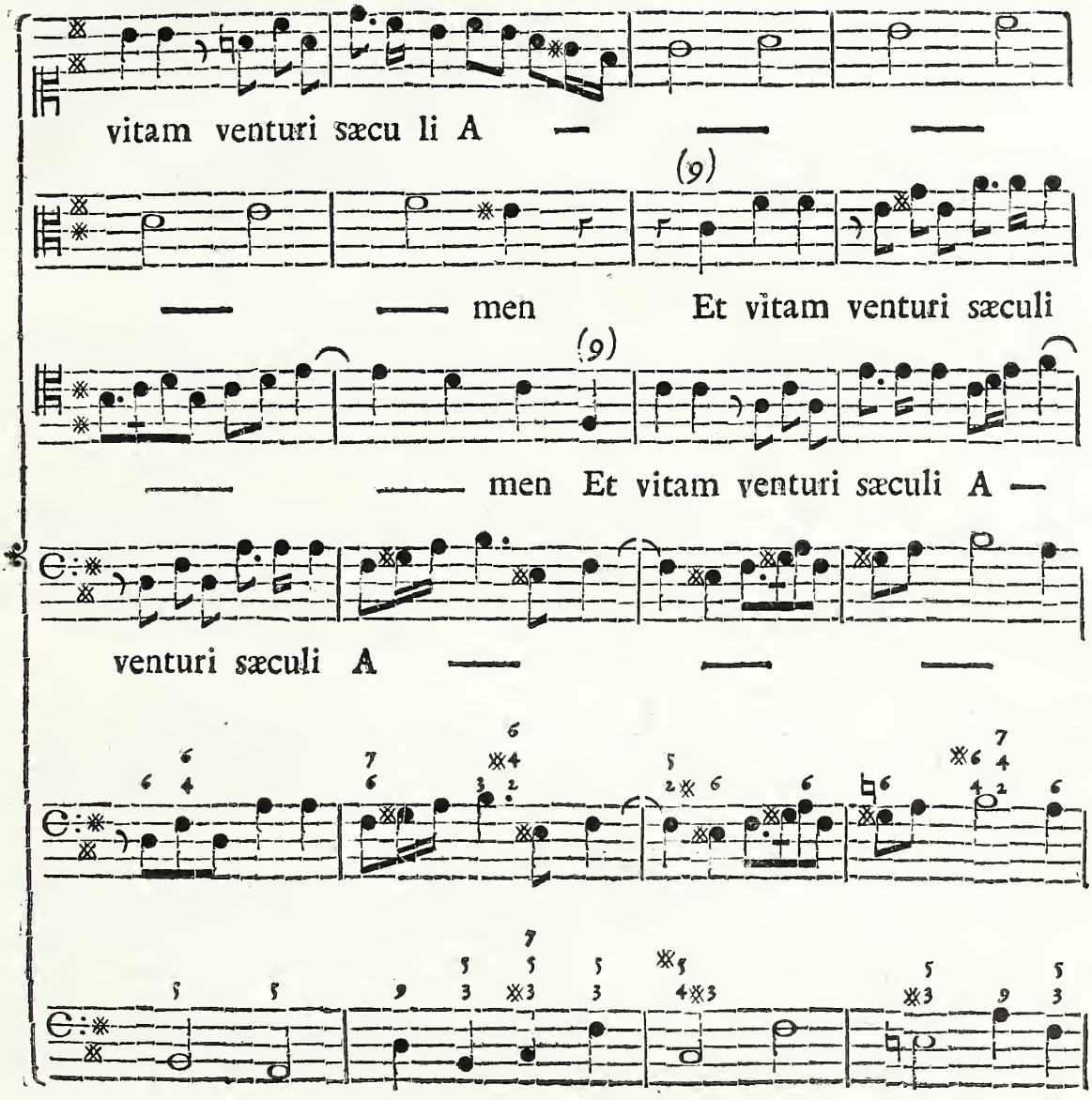
(6) *Il passaggio alla quarta corda del Tuono cagiona quì, per la solita ragione, il baratto della* Proposta *e* Risposta *fra le Parti estreme. Qui dunque propone il Soprano su la quarta corda* E, *e si porta nella corda principale B. Il Basso risponde colla corda principale* B, *e riporta il Canto alla quarta corda* E, *che va ottimamente bene.*



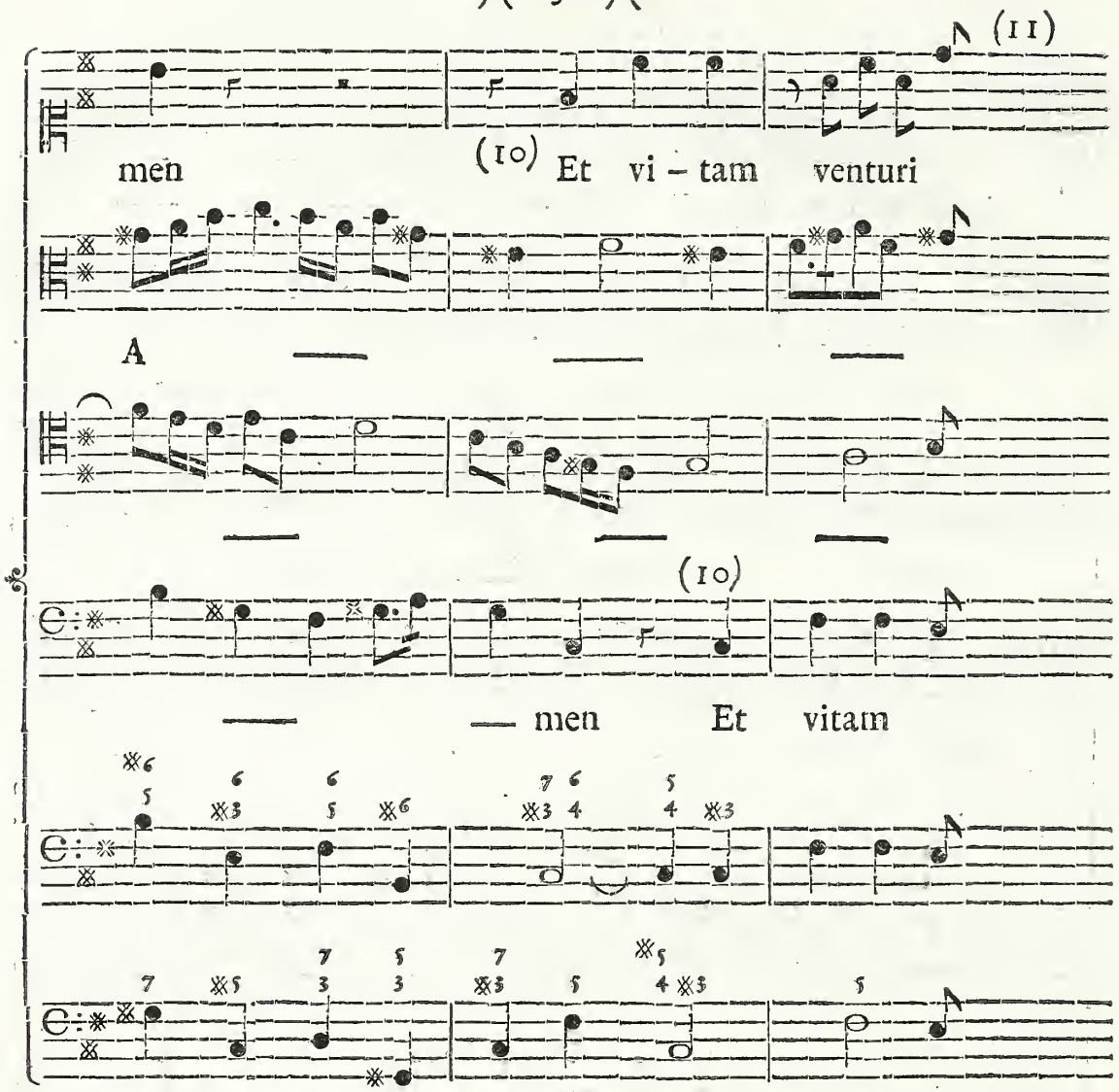
(7) *Ecco la replica nel Tuono della quarta corda, ch' eseguita viene dalle Parti medie, le quali abbreviando il* Divertimento *come prima, riportano all' attacco della corda tuonale, che spetta alle estreme.*



(8) *Qui fa il solito attacco il Basso, ed il Soprano gli risponde a dovere. Nel fine peraltro non adoperano in verun conto il solito* Divertimento; *ma solo con una piccola variazione passano al Tuono della quinta corda.*



(9) *Su la detta corda medesima attacca il Tenore; e il Contralto, secondo il solito, gli corrisponde. Si ripristina qui l'intiero* Divertimento, *e nella solita cadenza di esso* Divertimento, *si forma dalle Parti estreme un nuovo Attacco su le stesse corde.*

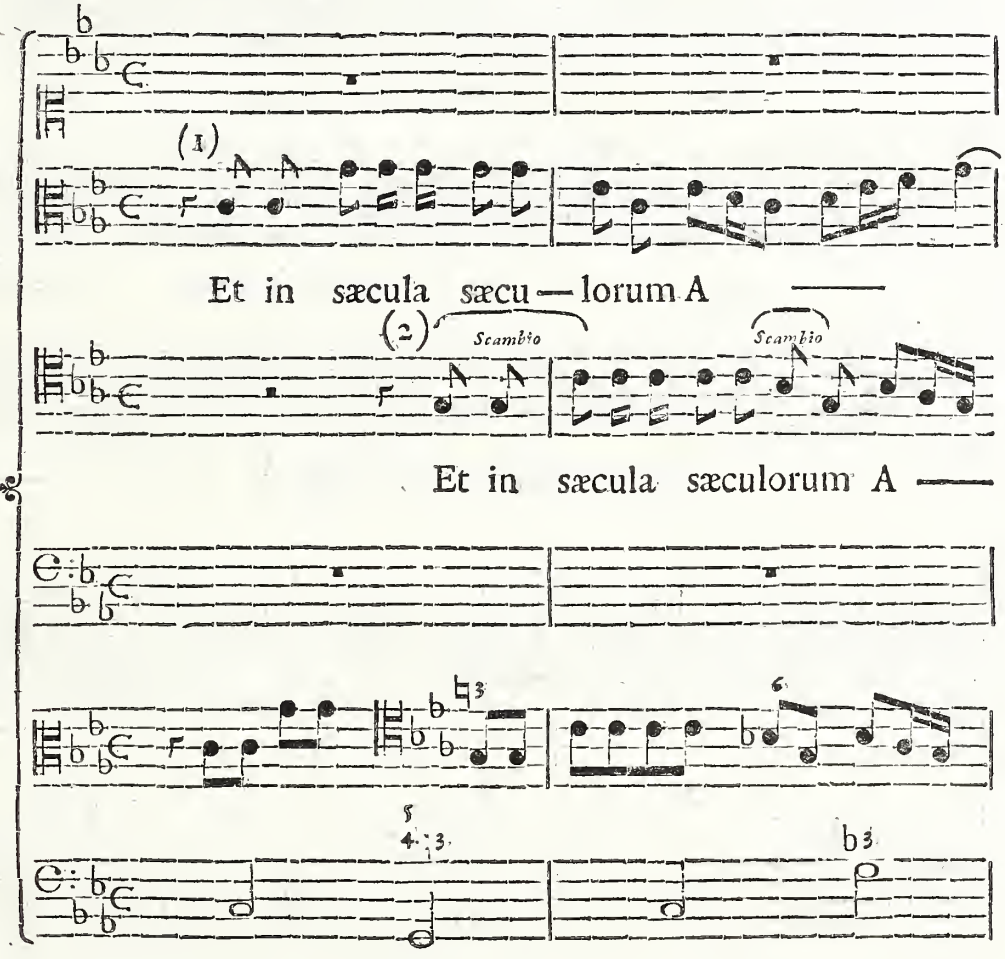


(10) *E qui propone il Soprano, e risponde il Basso, come si accenna.*

(11) *Terminata dalle Parti estreme la indicata replica, riconducono esse il Canto nella corda principale, sù la quale si ripetono due altri Attacchi, che sono in tutto uniformi ai primi due già osservati colla piena armonìa: colla differenza però, che qui attaccano prima le Parti medie, e per ultimo le estreme. In somma, la condotta di questa* Fuga *è una concatenazione di Attacchi molto curiosa. Ma si scorge apertamente, che la idea dell' Autore fu tutta intenta a mantener le Parti nelle corde di mezzo, come si disse fin dapprincipio. Passiamo finalmente alla Conclusione; e dico, che nonostante la ristrettezza, in cui si trovano le Parti nella* Proposta *e* Risposta, *pure il nostro Autore ne ha ricavato un ottimo Epilogo. Fissa egli il Pedale su la quinta corda del Tuono, ed unisce egregiamente le quattro Parti ad eseguire il Periodo primo* Et vitam. *Queste si corrispondono una dopo l' altra, come fecero nella* Fuga *stessa. L'ordine però delle Parti non è più quello, in cui si accoppiavano costantemente le due Medie, e le due Estreme; ma lo rivolta in modo, che il* Contralto *attacca, e risponde il* Basso, *il* Tenore *attacca, e risponde il* Soprano. *Il secondo Periodo* Venturi sæculi, *e quei del* Divertimento, *corrispondono bensì a quei della* Fuga, *ma soltanto colle imitazioni di Figure, e formano così una finale Cadenza.*

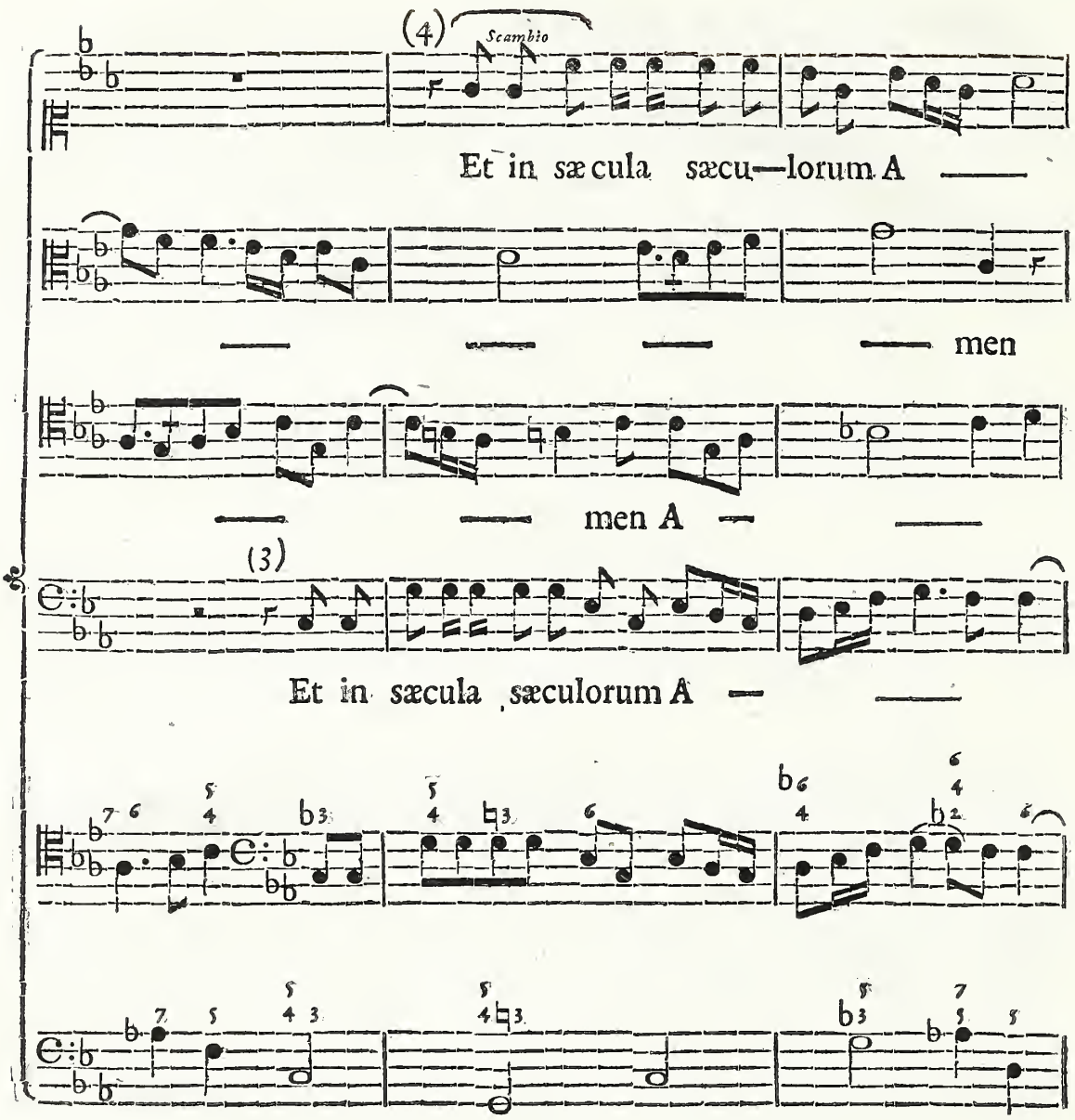
Nel De profundis *solenne in* C. *per Terza Minore.*

Siamo alla quarta, ed ultima *Fuga* delle strette tuonali. Questa, benchè in tuono minore, mostra una vivacità non ordinaria. Il *Sentimento*, ossia *Soggetto*, è di un sol Periodo con due *Scambj*, e da tutte le altre poi si distingue nella maniera degli Attacchi, come vedremo.



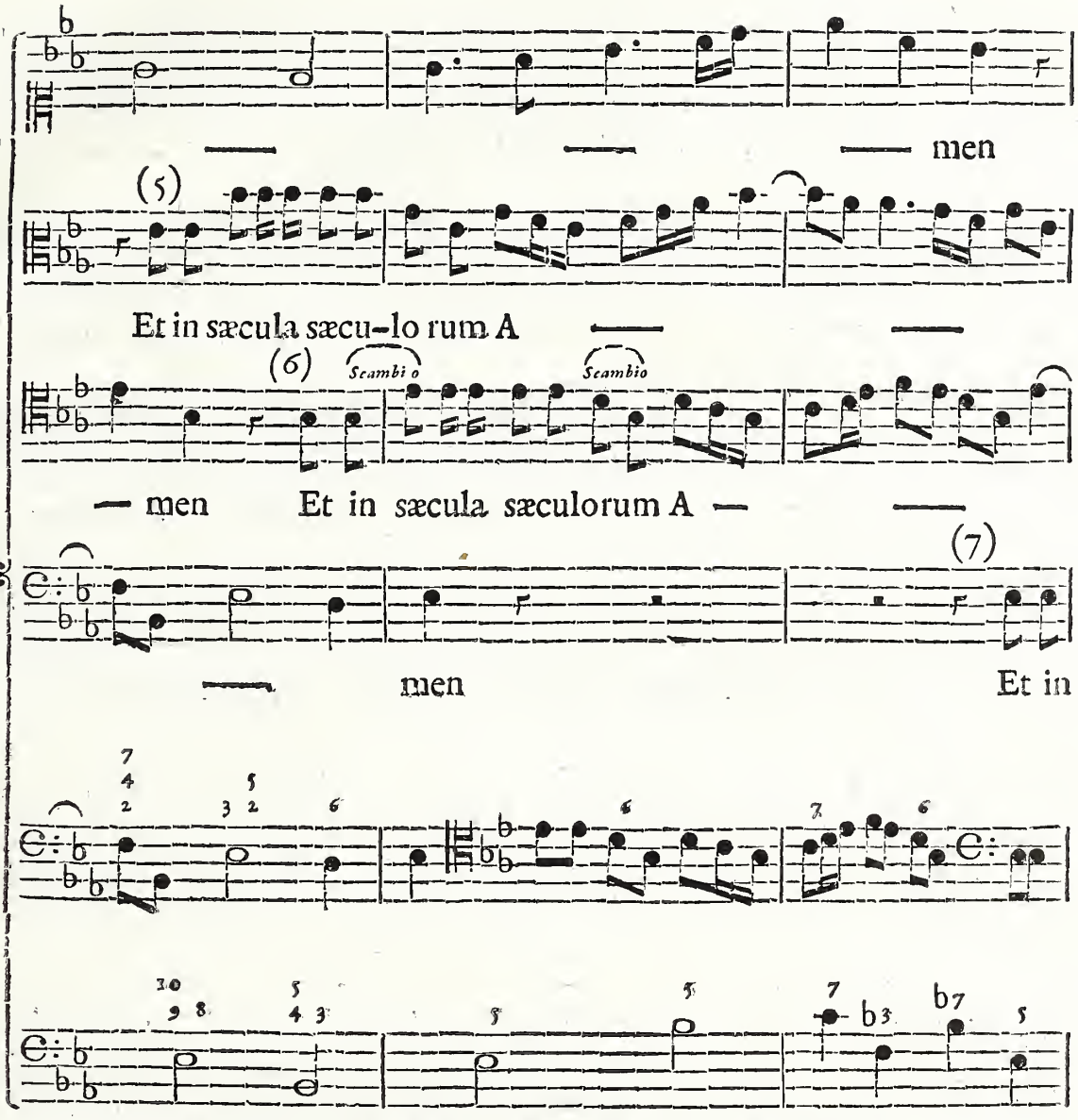
(1) *Il primo a proporre è il Contralto: incominciando esso la sua* Proposta *sulla prima corda* C, *e di sbalzo portandosi alla quinta* G, *ritorna poi alla prima* C, *ove compie l'ideato* Sentimento. *Dopo immediatamente attacca la sua vivace Cantilena, mentre la* Risposta *è già avanzata per metà.*

(2) *Il Tenore attacca qui mezza battuta dopo la* Risposta *sulla quinta corda* G, *su la quale si trova allora la* Proposta *in ottava, per la solita alternativa di Modulazione già descritta. Quindi usando lo* Scambio, *con un salto di quarta si conduce alla corda principale, per portarsi poi col secondo* Scambio *alla quinta corda, ove incominciò la sua* Risposta. *Unisce in seguito la sua* Cantilena a piacere *con quella del Contralto, e insieme passano di consenso alla corda prima, ossia principale.*



(3) *Subentra ora il Basso colla ripetizione della* Proposta, *che dal Contralto fu prima eseguita.*

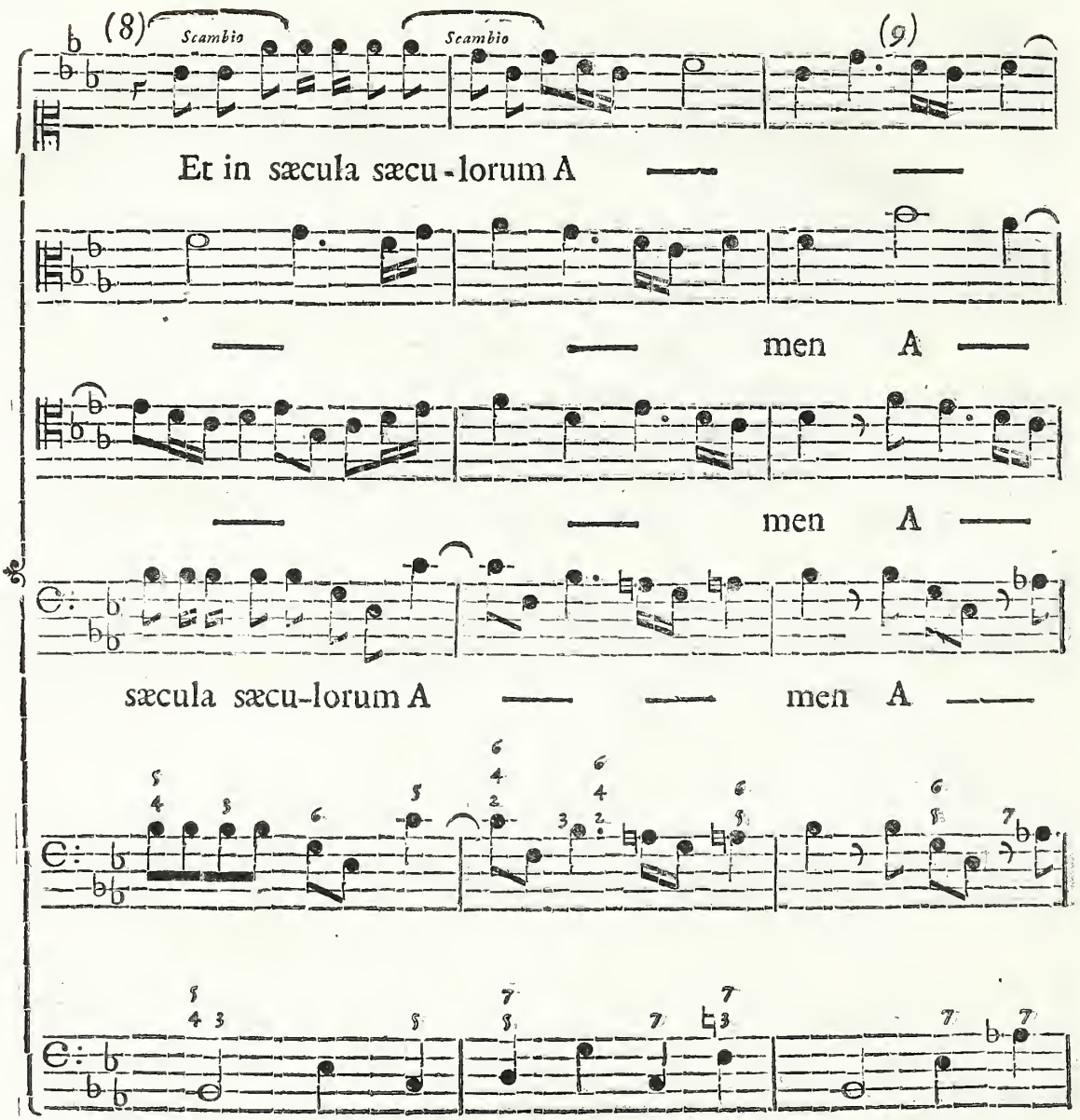
(4) *Il Soprano poi, secondo l'ordine incominciato degli Attacchi, ripete fedelmente la* Risposta, *che fu dal Tenore eseguita; ma tanto il Basso, che il Soprano, sono costretti ad un dato segno di variare le rispettive* Cantilene a piacere, *per l'introduzione di un nuovo Tuono, che immediatamente succede.*



(5) *Questo nuovo Tuono è il relativo sulla terza corda del Principale, e s' introduce di nuovo coll' Attacco del Contralto sulla nuova corda Tuonale. Come fu detto nell' Articolo della Modulazione pag.* 18., *e seguenti, le corde* ausiliarie *del Tuono relativo principale, introdotte a tempo e luogo, somministrano un risalto maggiore alla* Fuga *istessa. E in fatti chi non comprende, che alzando il* Sentimento *una terza più sopra, deve acquistar la* Fuga *maggior forza e vigore? Maggiormente poi, che dal Tuono minore si passa al maggiore. Vedremo in seguito l' artificio, che adopera per la condotta il nostro avveduto Autore. Il Contralto dunque attacca la* Proposta *su la corda* E b, *e di sbalzo si porta alla quinta* B b ; *ritorna poi alla corda* E b, *ove compie l' ideato* Sentimento.

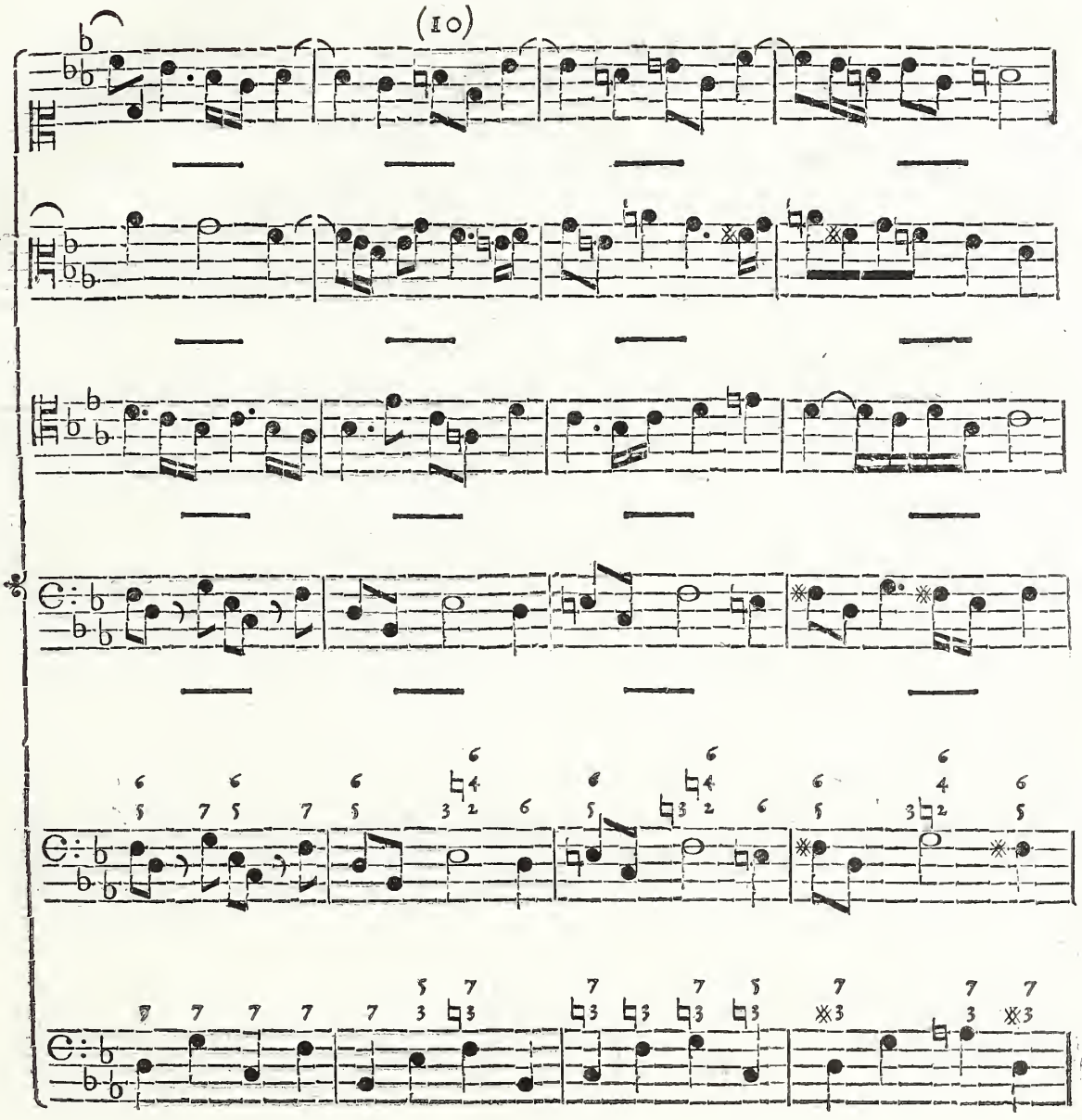
(6) *Il Tenore attacca la* Risposta *su la corda* B b, *quinta del nuovo Tuono, e adoperando i due* Scambj *dalla* quinta *passa alla* prima, *e dalla* prima *torna alla* quinta corda.

(7) *Il Basso ripete fedelmente la* Proposta, *che fece il Contralto.*

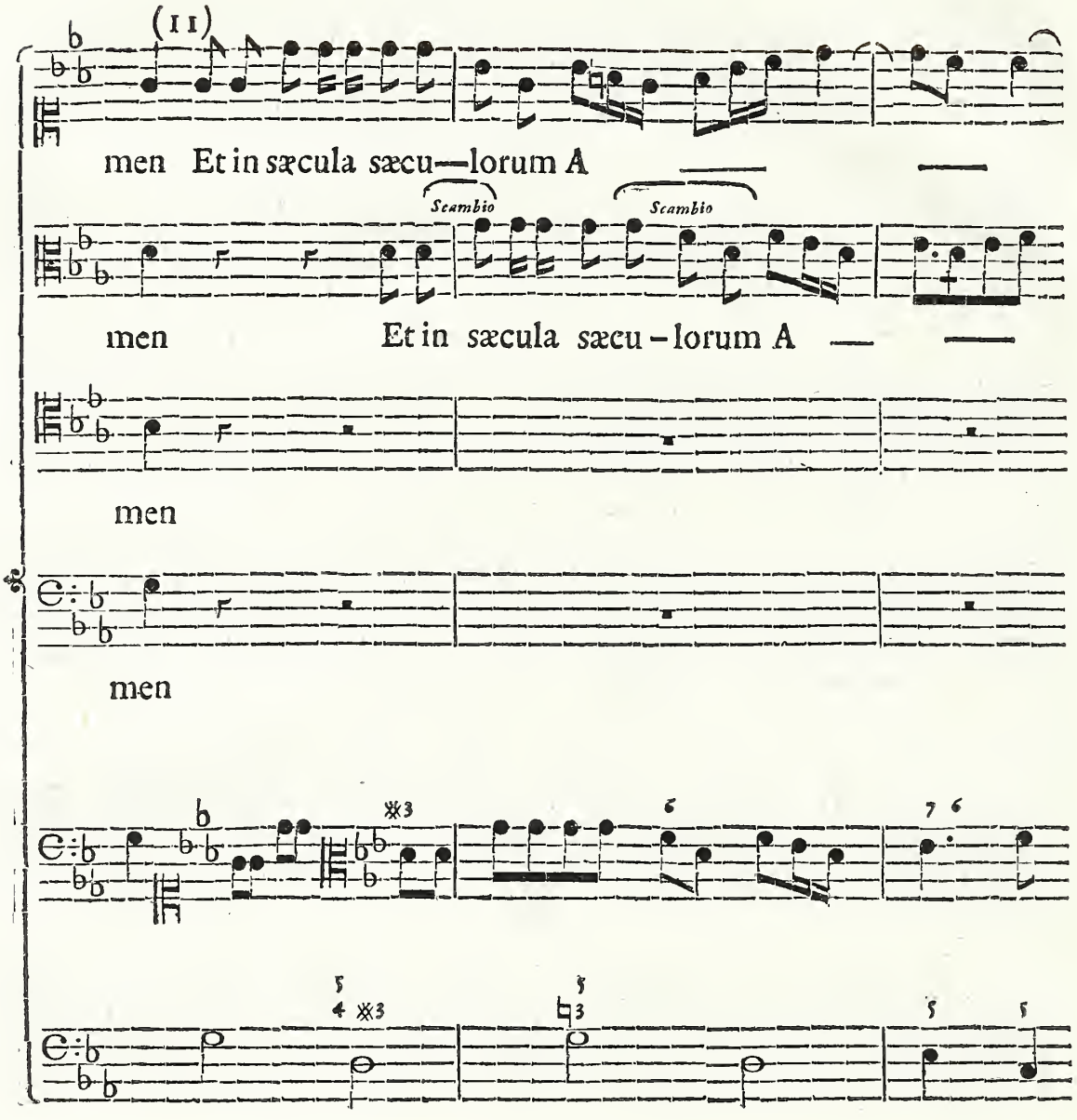


(8) *Lo stesso fa il Soprano riguardo alla* Risposta, *che fu eseguita dal Tenore.*

(9) *Qui l'Autore introduce ad arte un breve* Divertimento *con un moto discendente, il quale modulando da Tuono a Tuono si porta all'ottava in grave, tutto però analogo ai movimenti della* Fuga *istessa. Questa, ed altre simili interruzioni nelle presenti* Fughe *sono affatto necessarie, come si è detto più volte, per distaccare gli Attacchi.*

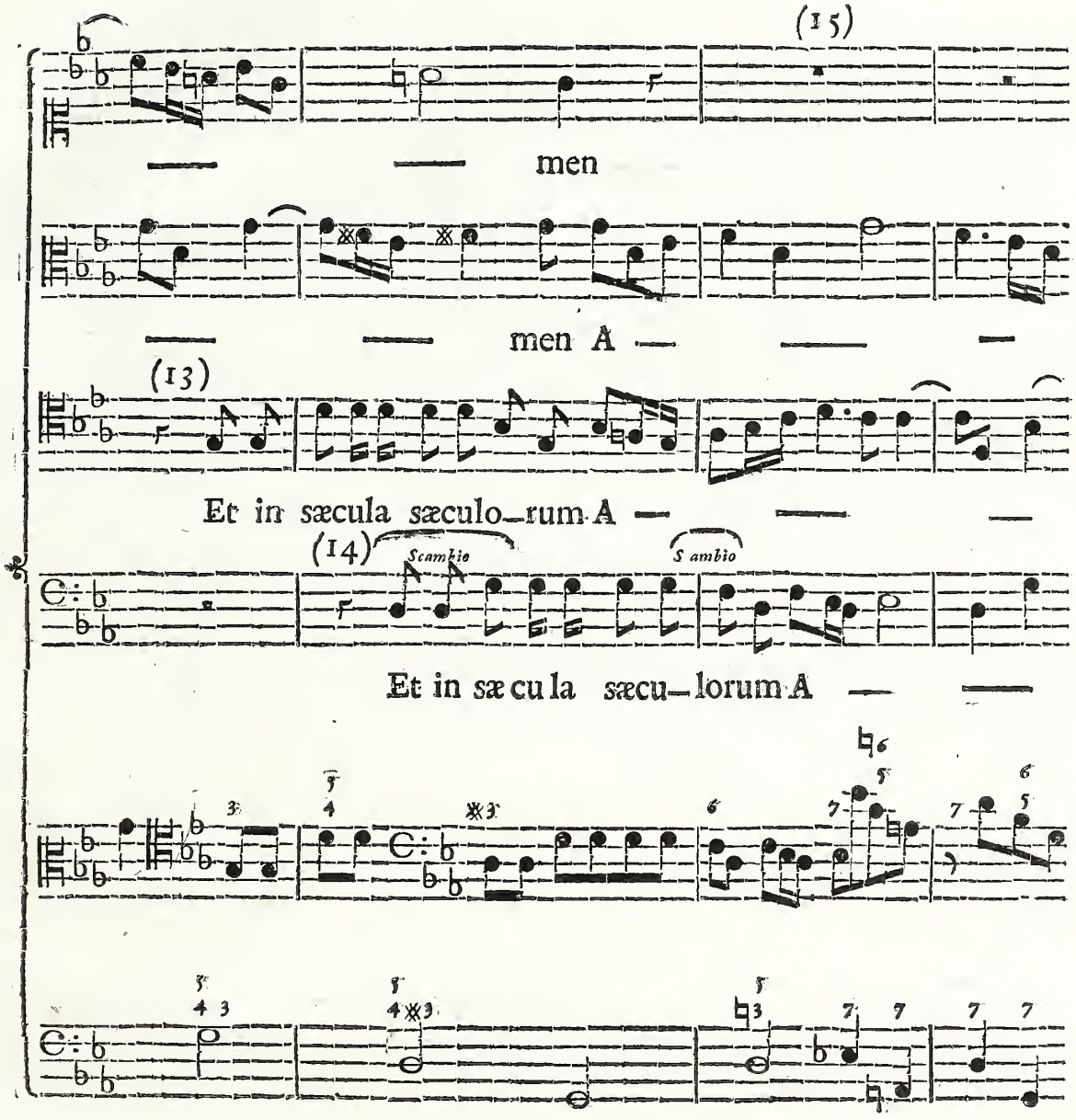


(10) *Dopo l'accennato* Divertimento, *ne incomincia un altro consimile nella brevità, ma dissimile nel moto, perchè ascendente. Modula però anche questo da tuono a tuono, e si appoggia finalmente a quello della vera e natural* quinta *del Tuono principale. Qui poi il* Divertimento *così replicato è tanto più necessario, quanto non se ne usò ne' primi Attacchi, e si prepara così meglio la Modulazione che segue; e finalmente riconduce con più naturalezza l'Attacco nudo che segue, il quale presenta come una nuova* Fuga.



(11) *Mediante l' artificio adoperato, ci troviam' ora per l' Attacco nella corda* G, *quinta della principale* C. *Qui è dove l' Autore molto esperto nel variare continuamente il maneggio delle* Fughe, *dopo l' osservato armonioso* Pieno, *rinnova inaspettatamente all' Uditorio il semplice e nudo* Soggetto *di* Proposta, *e lo appoggia alla Parte più acuta com' è il Soprano; ciò che produce una indicibile sorpresa. La nuova* Proposta, *che fa il Soprano, incomincia nella corda* G, *la quale in questo caso forma Tuono. Da questa immediatamente passa alla sua quinta* D, *e da questa ritorna poi alla prima* G, *ove compie il Sentimento di Proposta.*

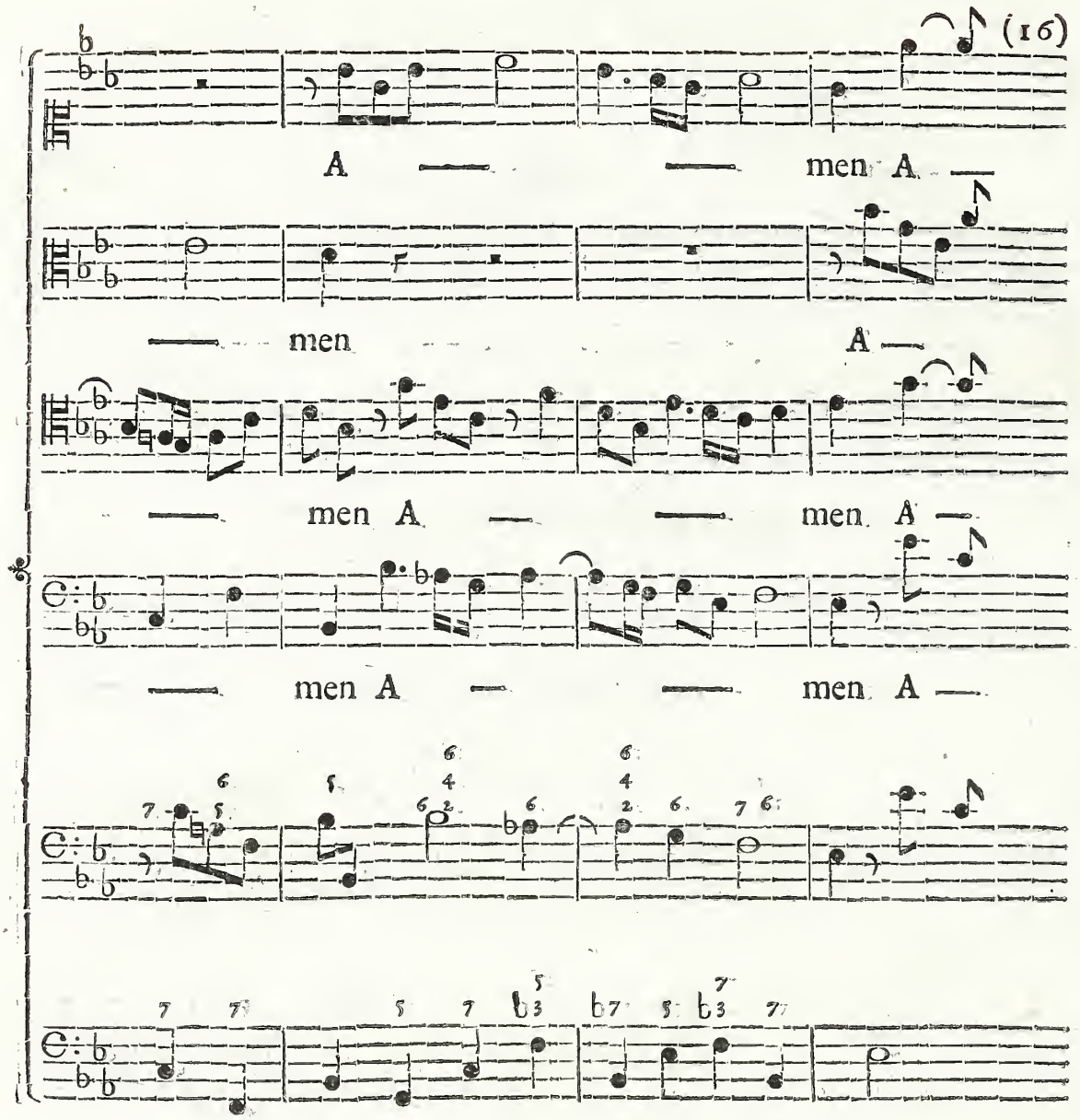
(12) *Il Contralto attacca qui la* Risposta *sulla quinta* D, *e usando lo* Scambio *fa il salto di quarta, e si porta così alla corda tuonale; e con altro* Scambio *fa ritorno alla quinta* D, *ove termina il suo Periodo.*



(13) *Il Tenore altro non fà, se non che ripetere la* Proposta, *che fece il Soprano.*

(14) *Così dicasi del Basso riguardo alla* Risposta, *che fece il Contralto.*

(15) *Si rinnova qui il discendente* Divertimento, *e così termina l' Esemplare.*

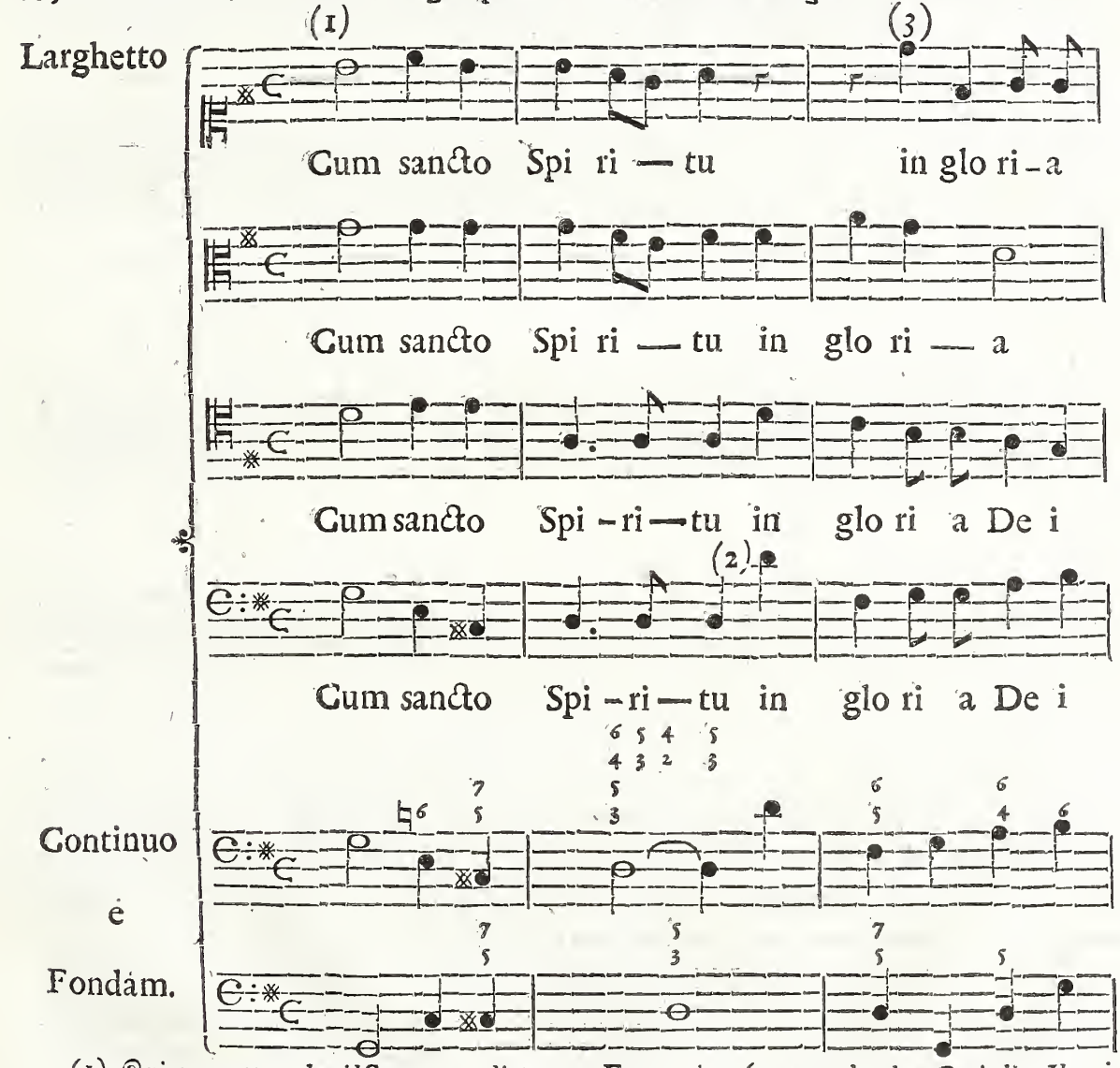


(16) *L'accennato* Divertimento *è lo stesso del primo; ma v'è la differenza, che quì raddoppia. Prima, modula nel Tuono di* B ♭, *come si vede nell'originale, e dopo passa al Tuono di* Elafà, *e su questo si fa la replica indicata. Quindi segue il* Divertimento *ascendente, il quale riconduce al primo Tuono principale* C. *In questo luogo forma una nuova sorpresa l'Attacco semplice e nudo, che fà il* Contralto; *unendosi poi a questo le altre tre Parti in uguale distanza ripartite per formare l'Epilogo della* Fuga, *come si vedrà a suo luogo.*

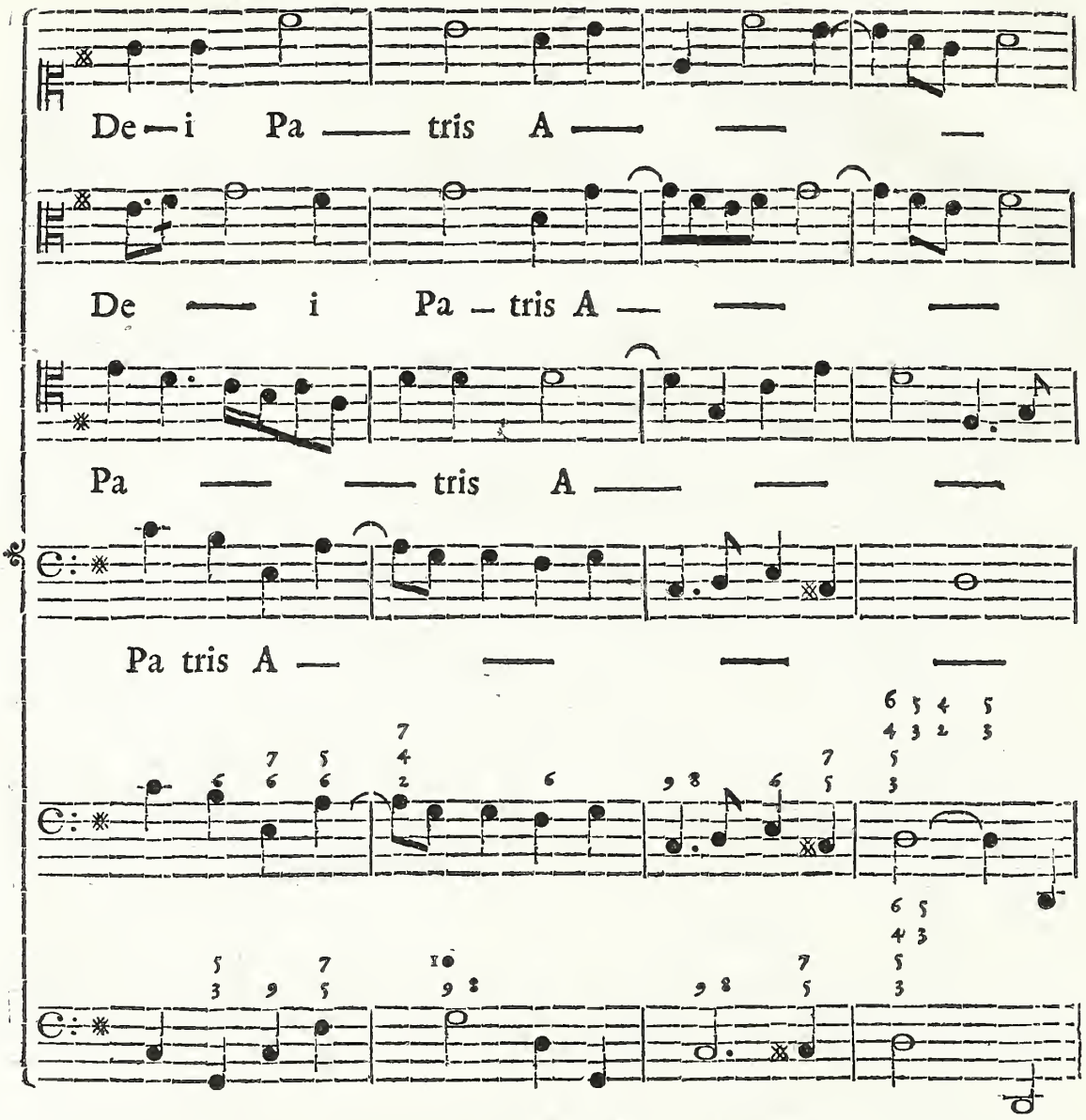
FUGHE DOPPIE TUONALI.

Nel Gloria *in* G. *per Terza Maggiore con sei Versi.*

Fin qui abbiamo esaminate due maniere di *Fughe Tuonali*, le *Distaccate*, e le *Strette*. Ma in questa specie si danno ancora quelle, che *Doppie* si dicono, ossiano di due *Soggetti*, oppure con *Soggetto*, e *Contrassoggetto*; principale il primo, e subordinato il secondo. Queste però dalle doppie *Reali* differiscono solamente in quanto agli *Scambj*, che succedono nelle *Risposte* del *Soggetto principale*, ed il *Soggetto subordinato* rimane sempre nel suo essere, e perciò *Reale* nelle *Proposte* e *Risposte*. Tutti gli avvertimenti però, proposti per le doppie *Fughe reali*, convengono ugualmente alle presenti *Fughe tuonali*, quando peraltro vi si aggiunga in queste la sola condizione dello *Scambio* per la *Risposta* al *Soggetto principale*, come si vede praticato nelle seguenti *Fughe* da esaminarsi. La prima di queste è preceduta dal promesso Grave, come si è fatto finora in ogni particolare maniera di *Fughe*.



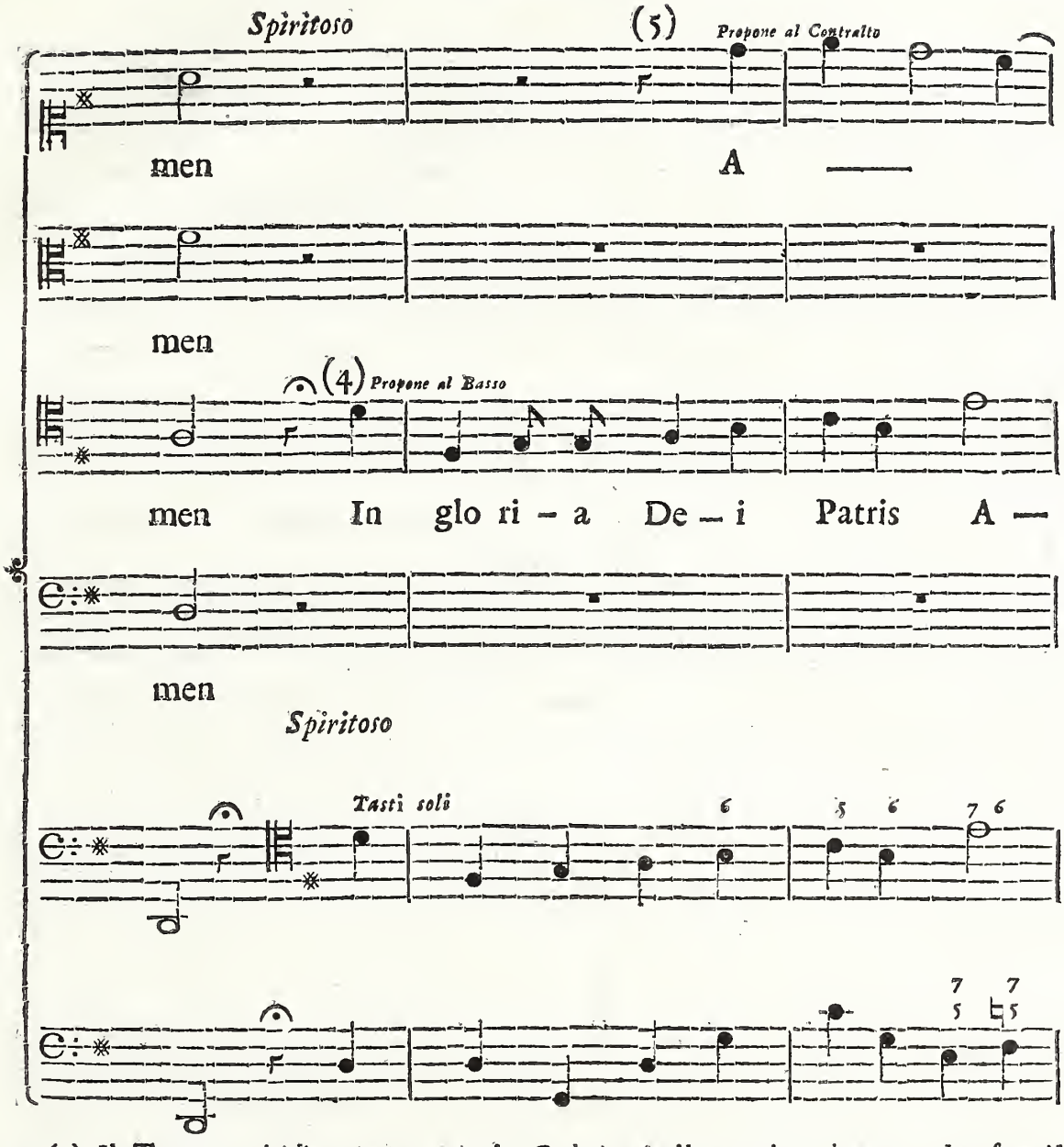
(1) *Qui premetto, che il* Soggetto *di questa* Fuga *vien formato da due Periodi. Il pri-*



mo di questi si aggira su le parole in gloria Dei Patris; *e il secondo si riduce nella sola parola* Amen. *Ciò premesso, il nostro Autore incomincia il* Grave *con un maestoso ed armonioso* Pieno *formato sulle parole* Cum Sancto Spiritu, *e nella seconda battuta fissa l'armonìa sulla quinta corda* D *fingendo così una sospensione.*

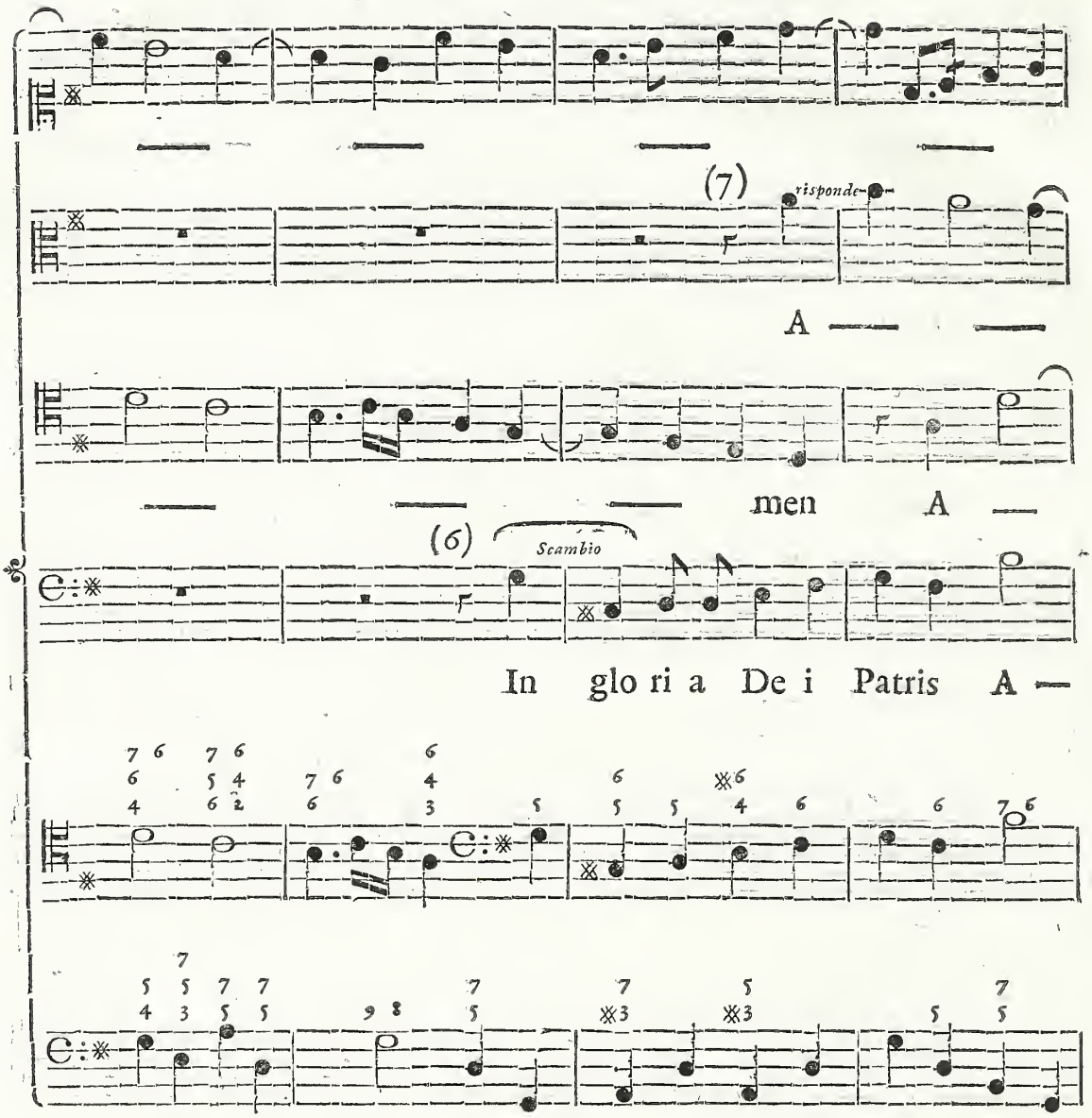
(2) *Ma ecco il* Basso, *che scioglie la sospensione col proprio* Sentimento *della* Proposta *della* Fuga, *spiegando per intero il solo primo Periodo, e questo basta al bisogno; poichè essendo i Periodi di ugual lunghezza, troppo stucchevole si renderebbe il* Grave, *il quale finalmente basta, che faccia presentire il* Soggetto *della* Fuga.

(3) *Il* Soprano *anch'esso, dopo due quarti di battuta, entra colla stessa* Proposta, *imitando così nell'acuto ciò, che fece il Basso nel grave, ma non interamente, dovendo secondare le varie Cantilene delle altre Parti, che con Passi analoghi a quelli della* Fuga *si dispongono a terminare il* Grave *con una ben lunga Cadenza, che resta sospesa nella quinta corda a foggia di quella prima.*



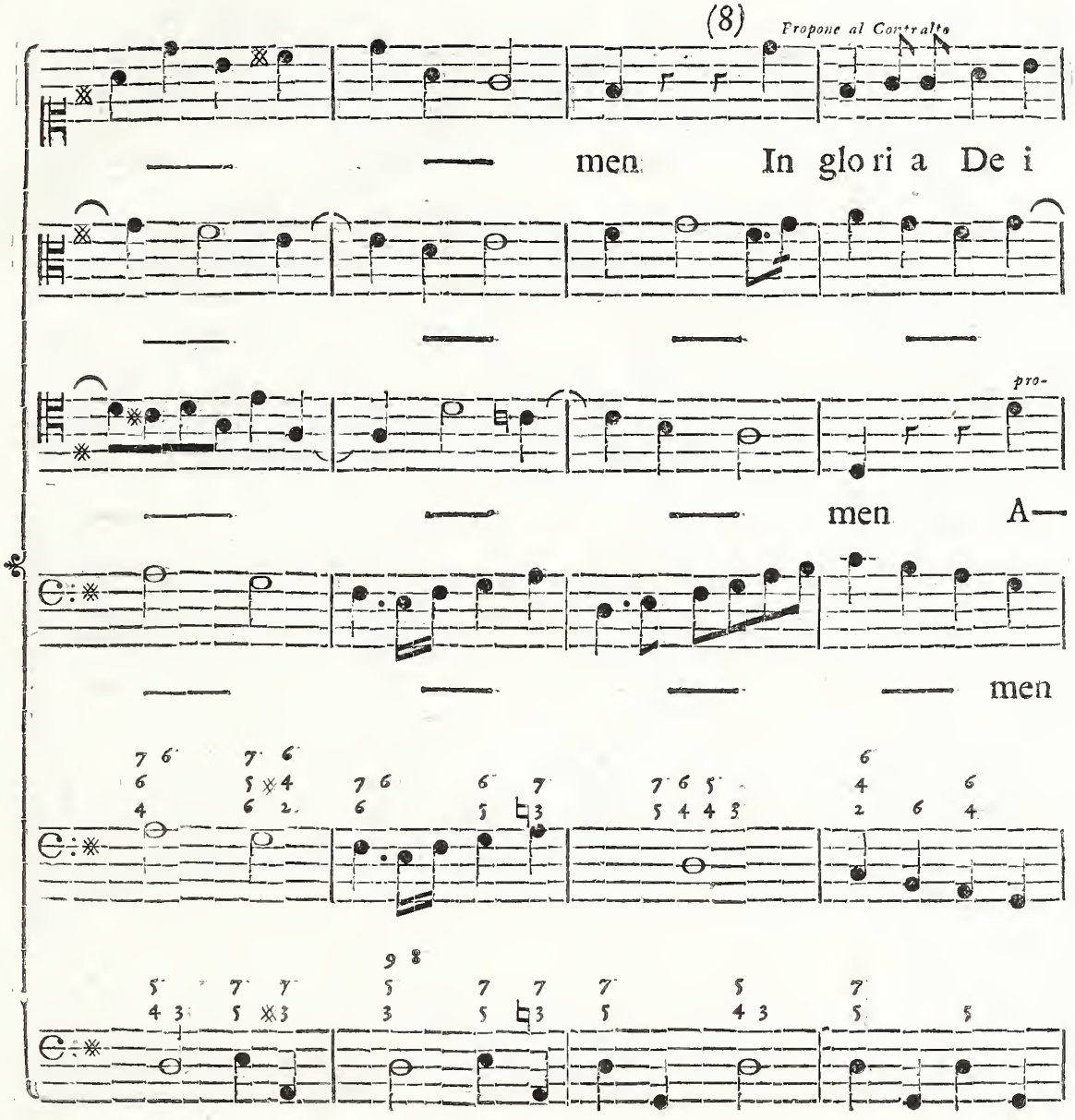
(4) *Il* Tenore *scioglie questa seconda Cadenza nella maniera istessa, che fece il* Basso *alla prima, ma attaccando la* Fuga. *La* Proposta *di questa incomincia dalla quinta* D, *e col salto discendente di* sesta, *si porta alla settima corda* F ✻, *da cui gradatamente conduce il primo Periodo di Canto alla quarta corda, e lo appoggia poi su la* terza *della corda principale. Segue il secondo Periodo, e questo in due maniere dal primo si distingue; cioè, perchè adopera* Figure doppie, *e progredisce anch'esso di scala, ma per moto contrario. In fatti principia questo dalla sesta corda, e con singolar pacatezza si riduce su la terza corda di* G, *che forma* Tuono.

(5) *Il* Soprano *propone anch'esso il suo* Contrassoggetto, *e attacca la sua* Proposta *alla quinta corda equisona di quella, che adoperò il Tenore nella* Proposta *del* Soggetto principale, *ma in diversa armonìa. Sale poi di grado alla sesta corda, e da questa incomincia una progressione di Scala discendente, che con* sincopi, *e* ligature *va imitando il secondo Periodo del* Soggetto principale, *e finalmente appoggia il suo termine su la corda tuonale.*

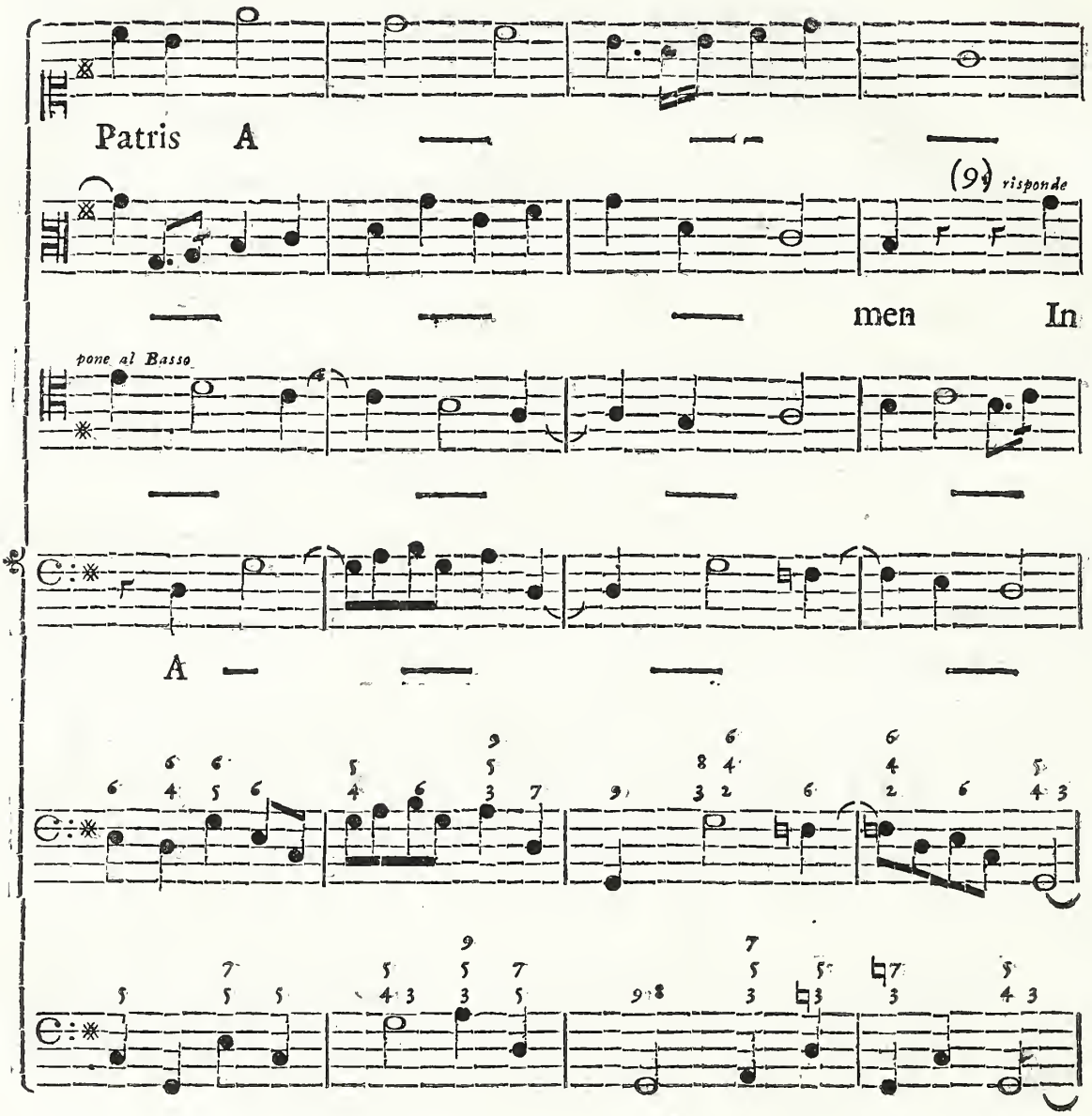


(6) *Passiamo alla* Risposta, *che si eseguisce dal Basso. Attacca questo su la corda tuonale* G, *e coll'uso dello* Scambio *salta discendendo per una quinta mancante, com'è da* G, *a* C♯, *per corrispondere così alla* Proposta, *che fece il Tenore; e va ottimamente bene, giusta a quanto abbiamo insegnato intorno all'accidente della* Risposta. *La* Proposta *passa dalla quinta alla vera settima di* G, *modulando alla stessa* G *tuonale su cui appoggia. La* Risposta *dunque, che attacca su la corda prima* G, *modulando a* D *colla sua settima, e in essa appoggiando, deve necessariamente alterare la settima istessa coll'accidente proprio di* D.

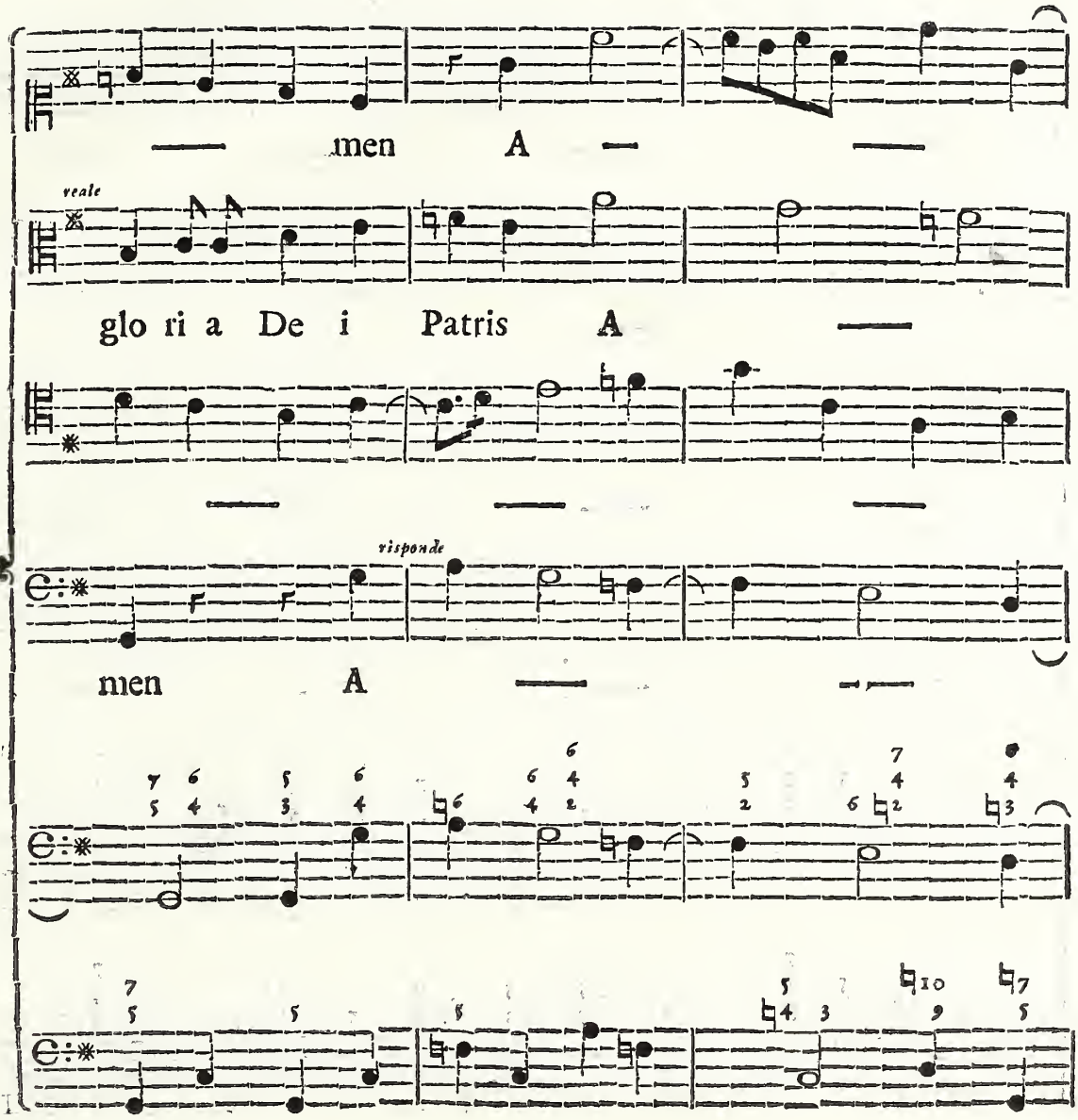
Il Contrassoggetto, *ch'eseguisce il Contralto, egregiamente corrisponde a quello, che dal Soprano fu eseguito nella* Proposta, *e non altrimenti deve succedere, stante che entrando il* Contrassoggetto *dopo lo* Scambio, *rimane sempre in corrispondenza colla* Proposta; *onde sarà superfluo in appresso ritornare sopra di ciò. V'è qui da notare, che l'Autore dilunga alquanto le Cantilene, per giunger con più proprietà al nuovo Attacco di* Proposta.

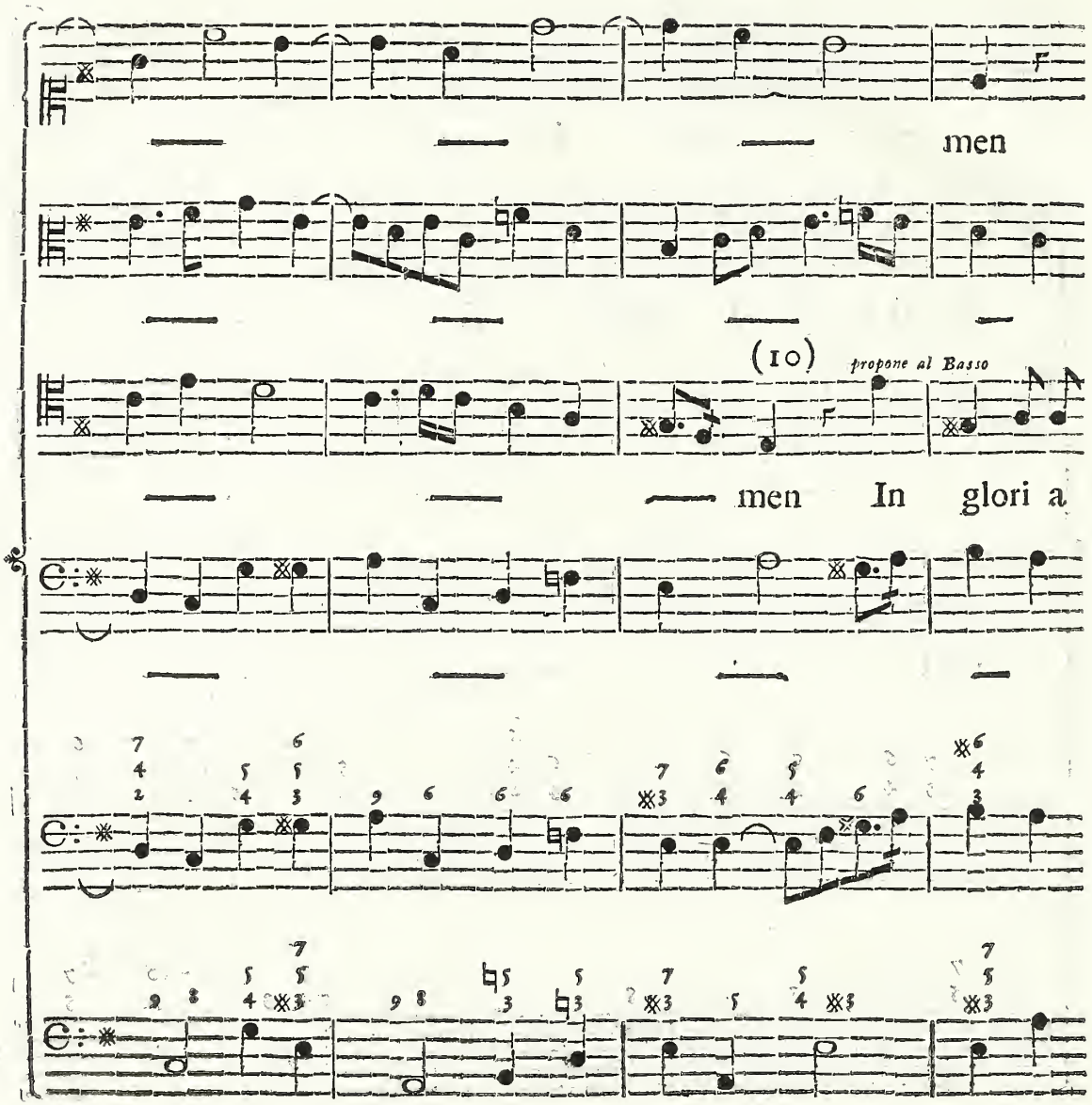


(8) *Ecco il Soprano, che ripete la* Proposta *eseguita dal Tenore, ed il Tenore istesso è quello, che ripete il* Contrassoggetto, *che fece il Soprano. Terminati i due* Soggetti, *cosa fa il nostro Autore? In vece di dar la replica della* Risposta *al Contralto, istrada le Cantilene alla Modulazione per il Tuono della quarta corda.*

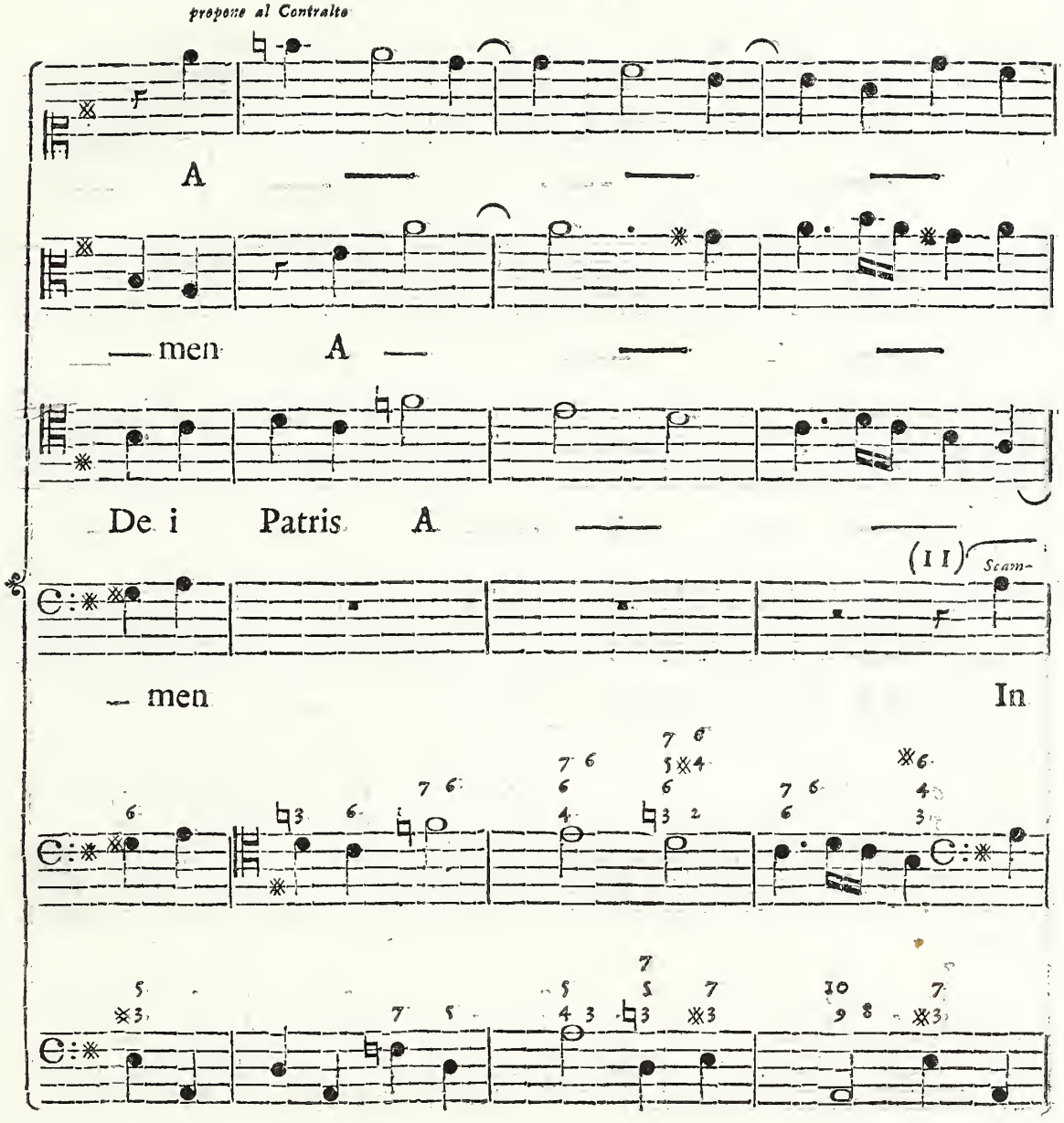


(9) *Il* Contralto *dunque a questo fine forma una reale* Risposta. *Così il Basso ancora si uniforma ad eseguire il* Contrassoggetto *nelle date corde, che al Tuono convengono. V' è ancor dippiù, che terminati questi due* Soggetti *nel Tuono della quarta corda, pone in campo un' altra Modulazione colle stesse Cantilene, e si porta così al Tuono relativo della quarta medesima, su cui eseguisce tutti i quattro Attacchi, ciò che non fece nemmeno nel Principale. Ora sarà bene riflettere, ch' essendo il* Soggetto *alquanto lungo, troppo stancheggio avrebbero cagionato le ripetizioni degli Attacchi; onde ha pensato ottimamente il nostro Autore, il quale in vece della seconda replica della* Risposta, *modulò al Tuono della quarta corda; ed ecco intanto un qualche diversivo. Meglio poi riesce l' altro ripiego di modulare al Tuono relativo della quarta medesima.*

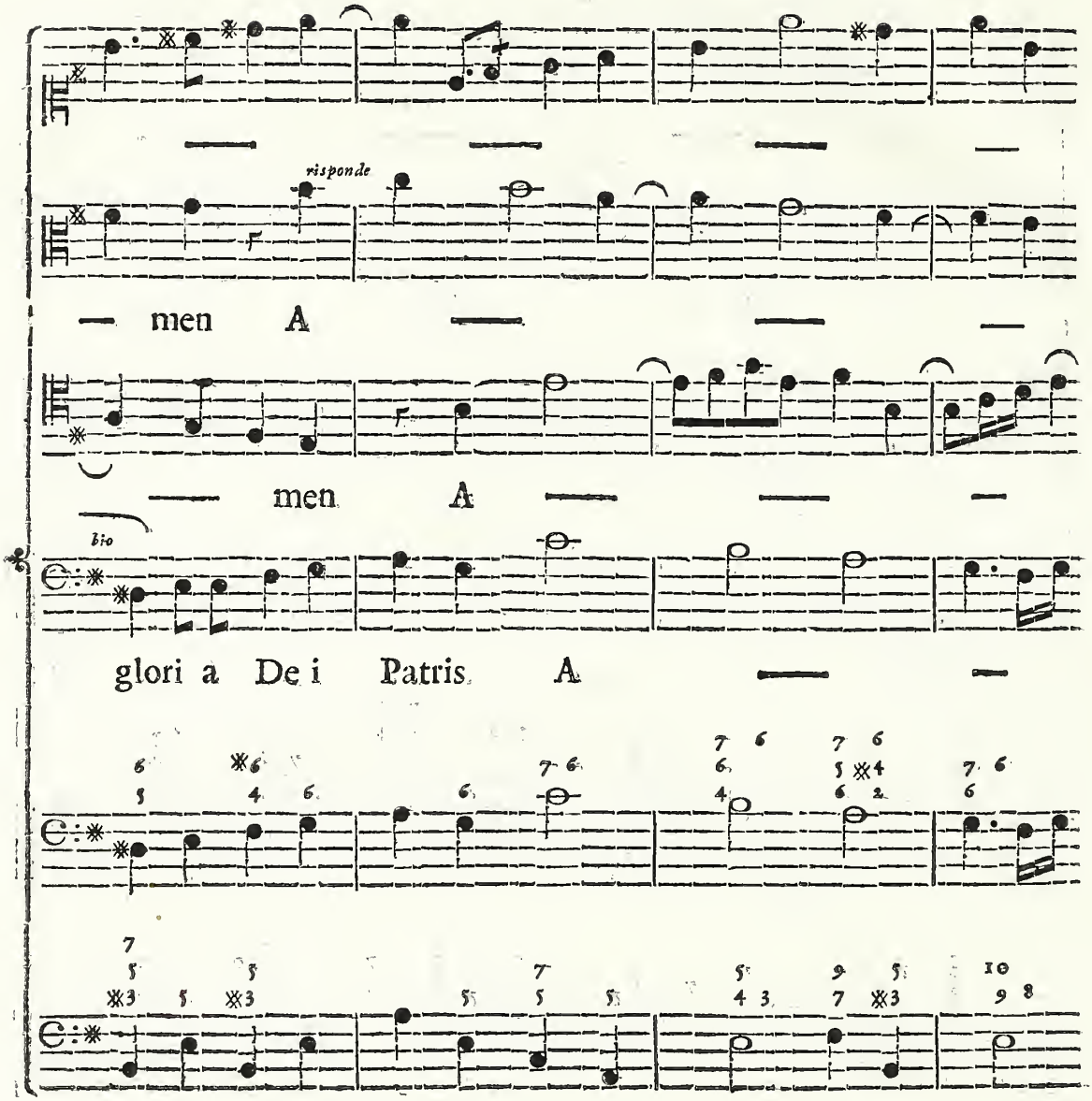

men A
veale
glo ri a De i Patris A
visponde
men A

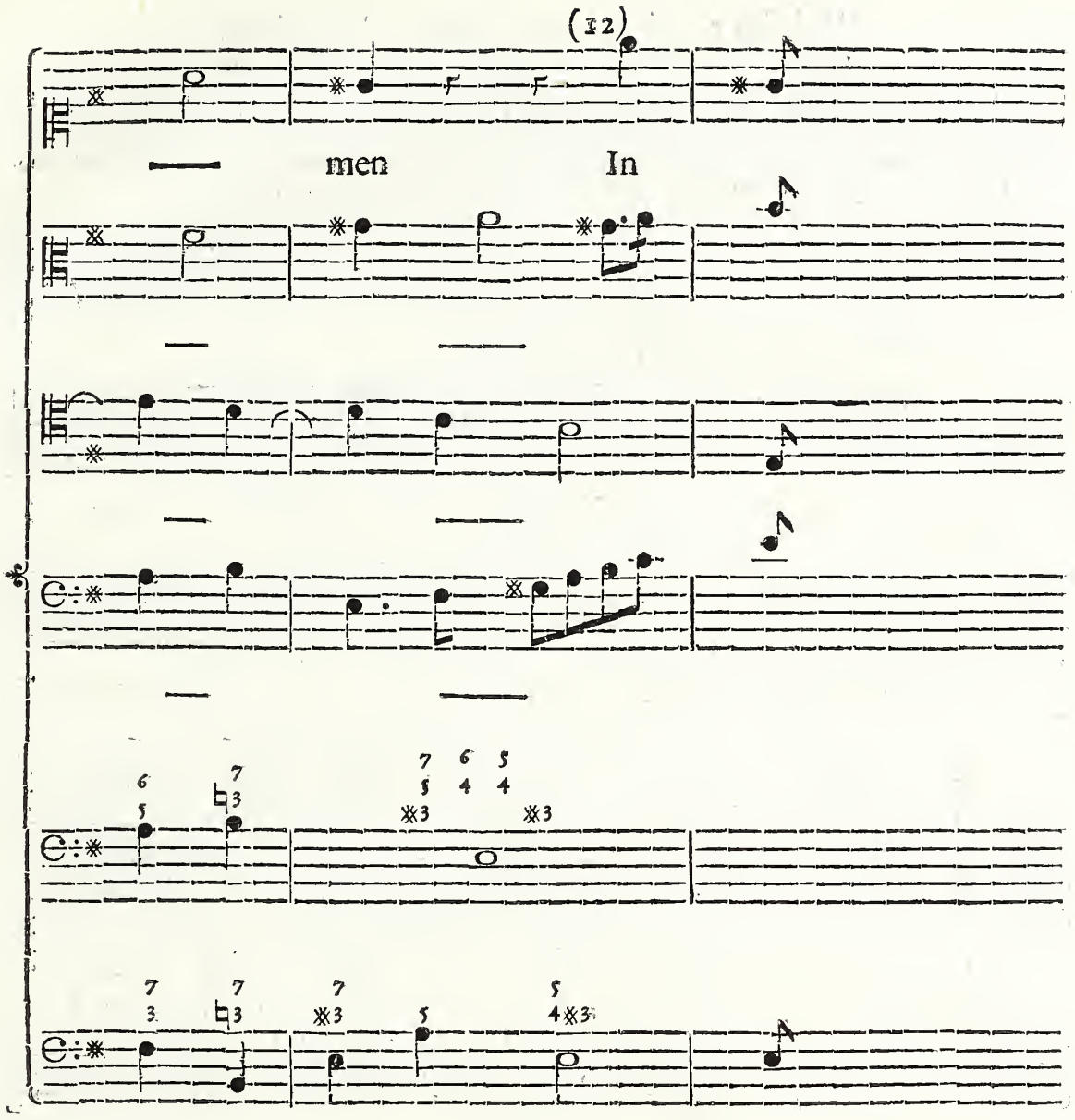


(10) (11) *Ai numeri* (10) *ed* (11) *sarà bene osservare, come le* Proposte, *e* Rispo-



ste, *e li* Contrasoggetti *nel nuovo Tuono cascano bene alle Parti, non differendo i tra-sporti che di una seconda all' insù.*

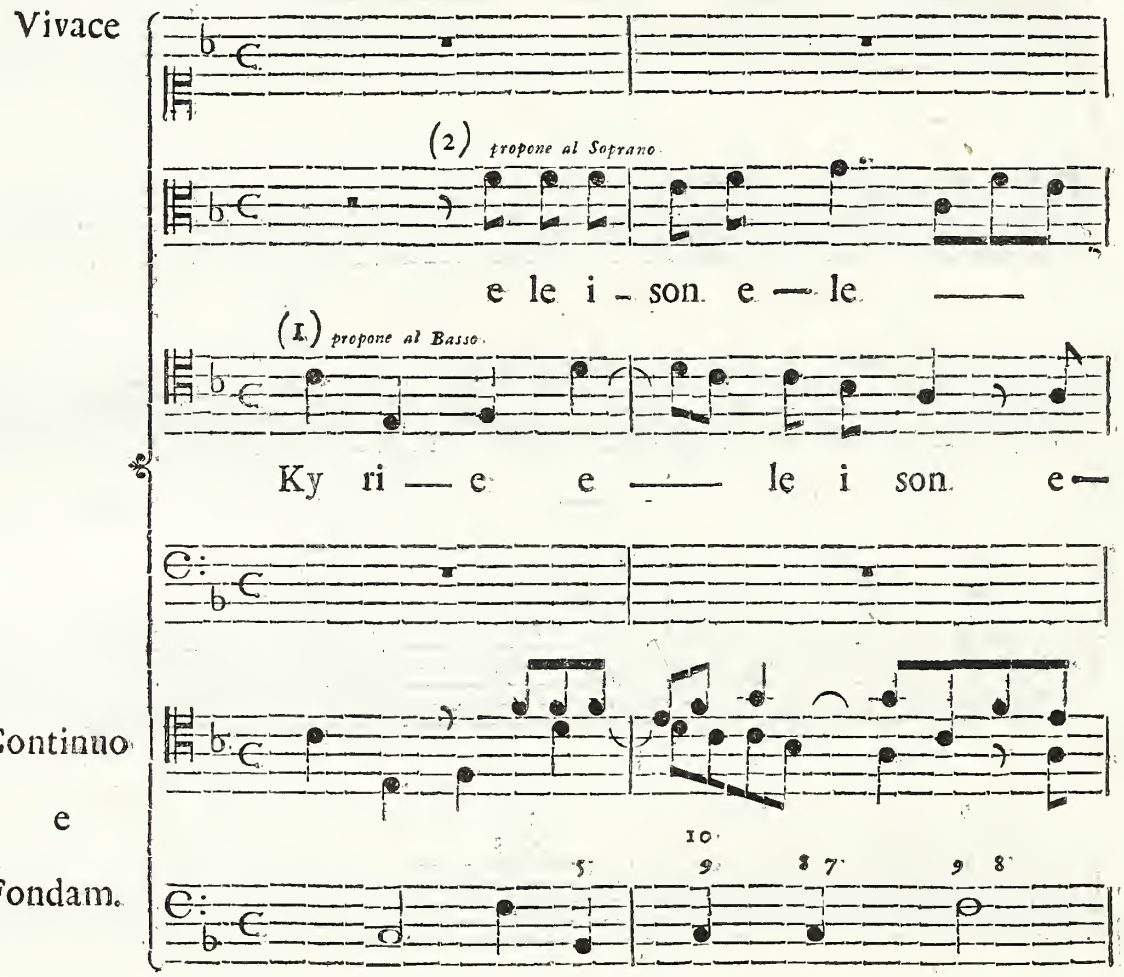

risponde
men A
men A
Bio
glori a De i Patris A



(12) *Ecco il termine dell' Esemplare, che indica la replica, e insieme il baratto dei due* Soggetti *già considerati al num.* (10), *ove il primo fu eseguito dal Tenore, e qui si eseguisce dal Soprano; e viceversa per il secondo. In questa maniera si è alzata la* Fuga, *e nello stesso tempo si è arricchita di Modulazioni, che dippiù non si richiede per ottenersi il bramato effetto. Terminati i quattro Attacchi nel Tuono relativo, modula con le Cantilene al Tuono principale* G, *ove si fanno altri due Attacchi, uno di* Proposta *per il Tenore, e uno di* Risposta *per il Basso; il qluae, terminato il* Soggetto, *fissa il Pedale nella quinta corda, e s' incomincia l'* Epilogo *della* Fuga, *che si vedrà a suo luogo.*

Nel Kyrie *in* F. *per Terza Maggiore.*

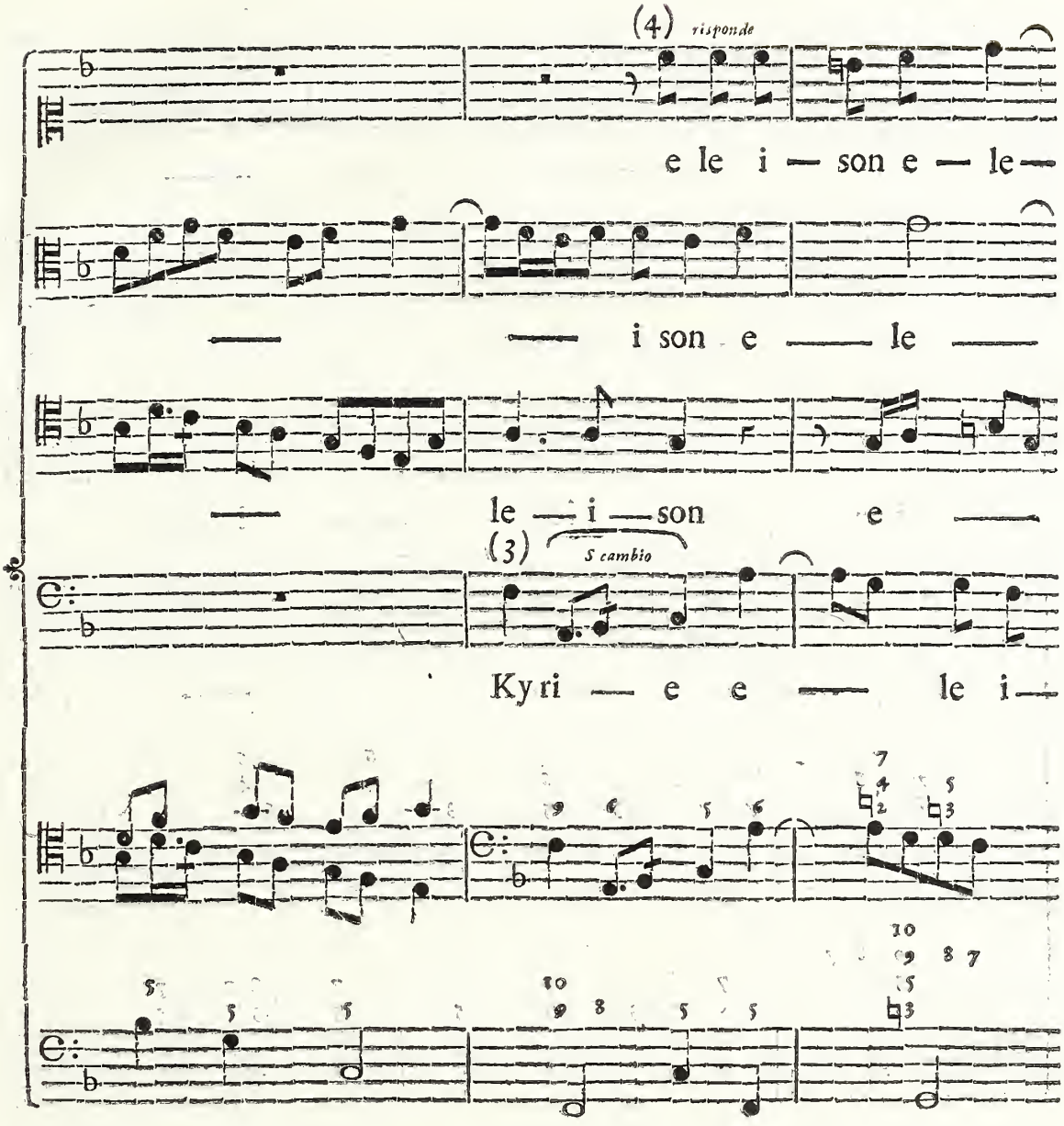
Fin dapprincipio ci promette questa *Fuga* un armonioso e grazioso intreccio fra le Parti, che la compongono. La sua *Proposta* vien formata da un solo Periodo. Il secondo *Soggetto* è parimente semplicissimo, e si confonde immediatamente colla Cantilena, ossia *Codetta*, che alle corde degli Attacchi ci riconduce.



(1) *Il primo Attacco si fa dal Tenore, ed incomincia dalla quinta corda del Tuono principale. Da questa corda con un salto discendente di* sesta, *si porta di sbalzo alla settima corda* E, *ma non come* settima, *ma come* terza, *e senza far cadenza sulla Tuonale che seguita, la quale incomincia un altro membro di Canto. Questa è la ragione per cui lo* Scambio *non casca su questa corda, ma nella seguente nella* Risposta, *e per cui la stessa corda non è alterata. Indi dalla tuonale con un altro simile salto ascende alla sesta corda* D, *da cui con graziosa maniera discendendo di grado appoggia il termine del Soggetto su la terza corda del Tuono principale.*

(2) *Il Contralto, che stà per il* Contrassoggetto, *lo attacca immediatamente sulla corda principale al principio del secondo membro, corrispondendo così all' altra parte in una perfetta* Ottava. *Discende poi nella settima corda percuotendo di seconda il Tenore, ed immediatamente risale appoggiandosi su la quinta della quinta corda, frattanto che il*

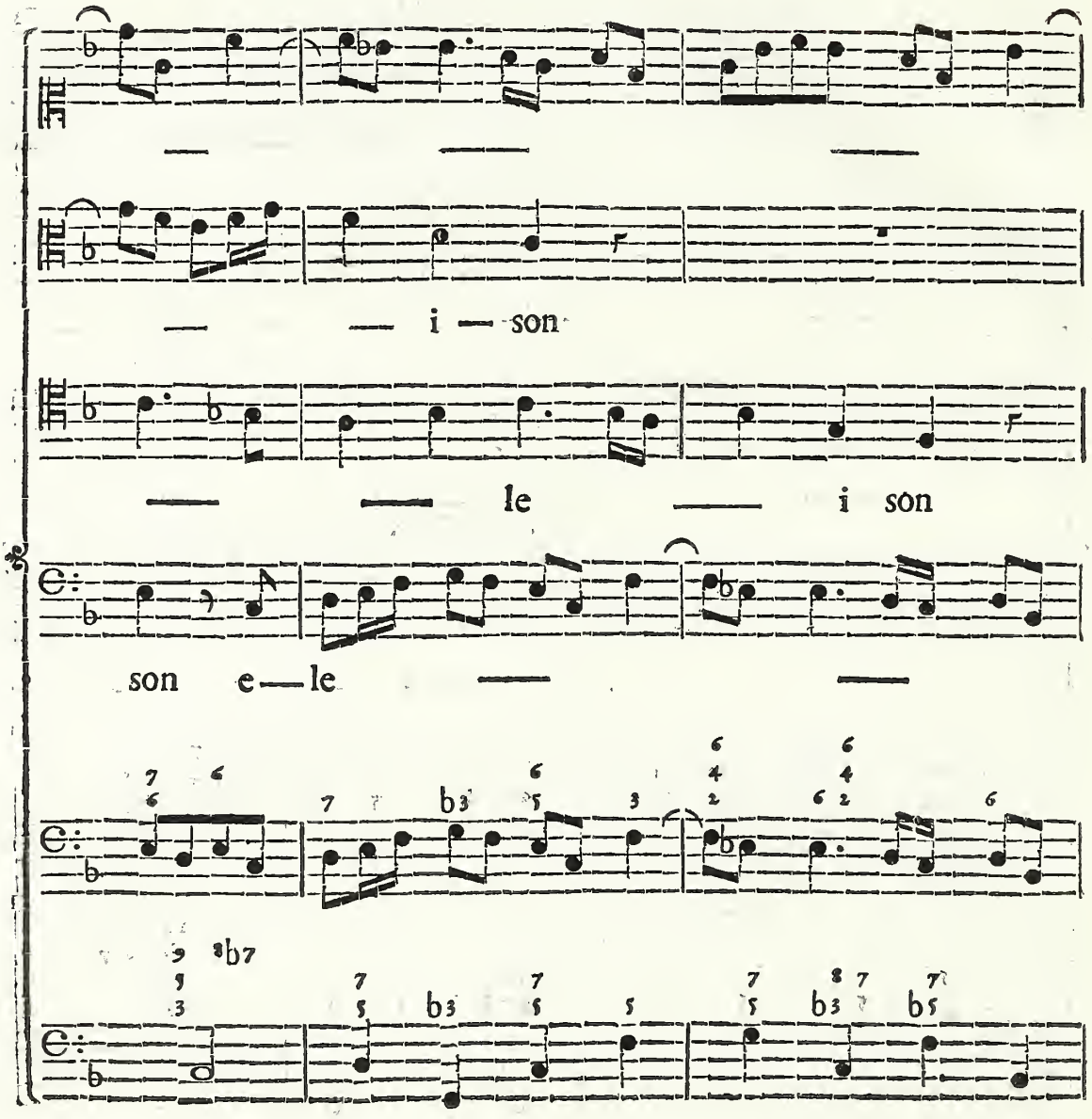
Te-

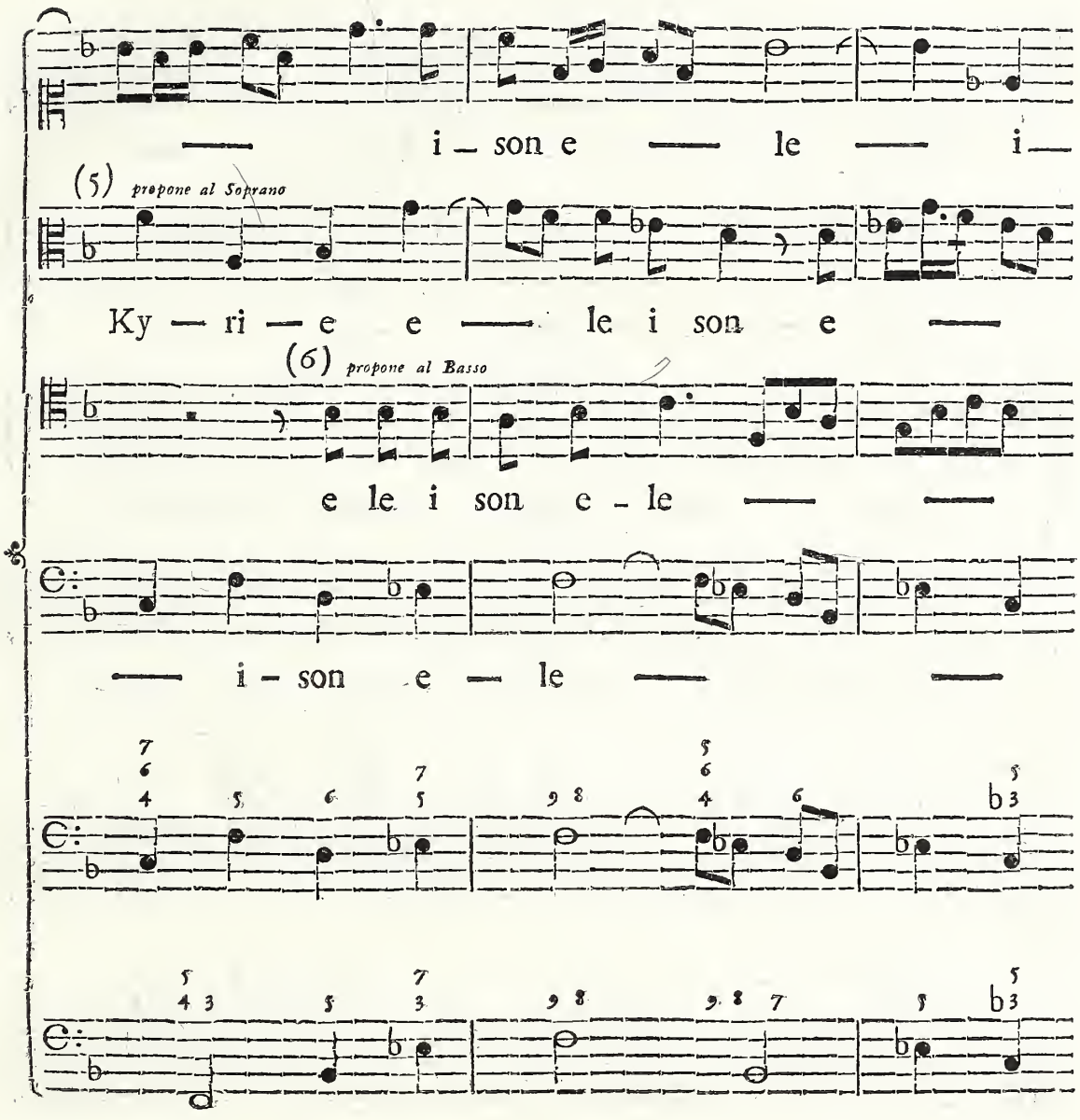


Tenore da termine all' intiero Soggetto. *Quindi le due Parti si uniscono, e riconducono alla data corda, che spetta per l' Attacco della* Risposta.

(3) *Il Basso è quello, che adoperando lo* Scambio, *risponde ottimamente bene, come abbiamo osservato di sopra.*

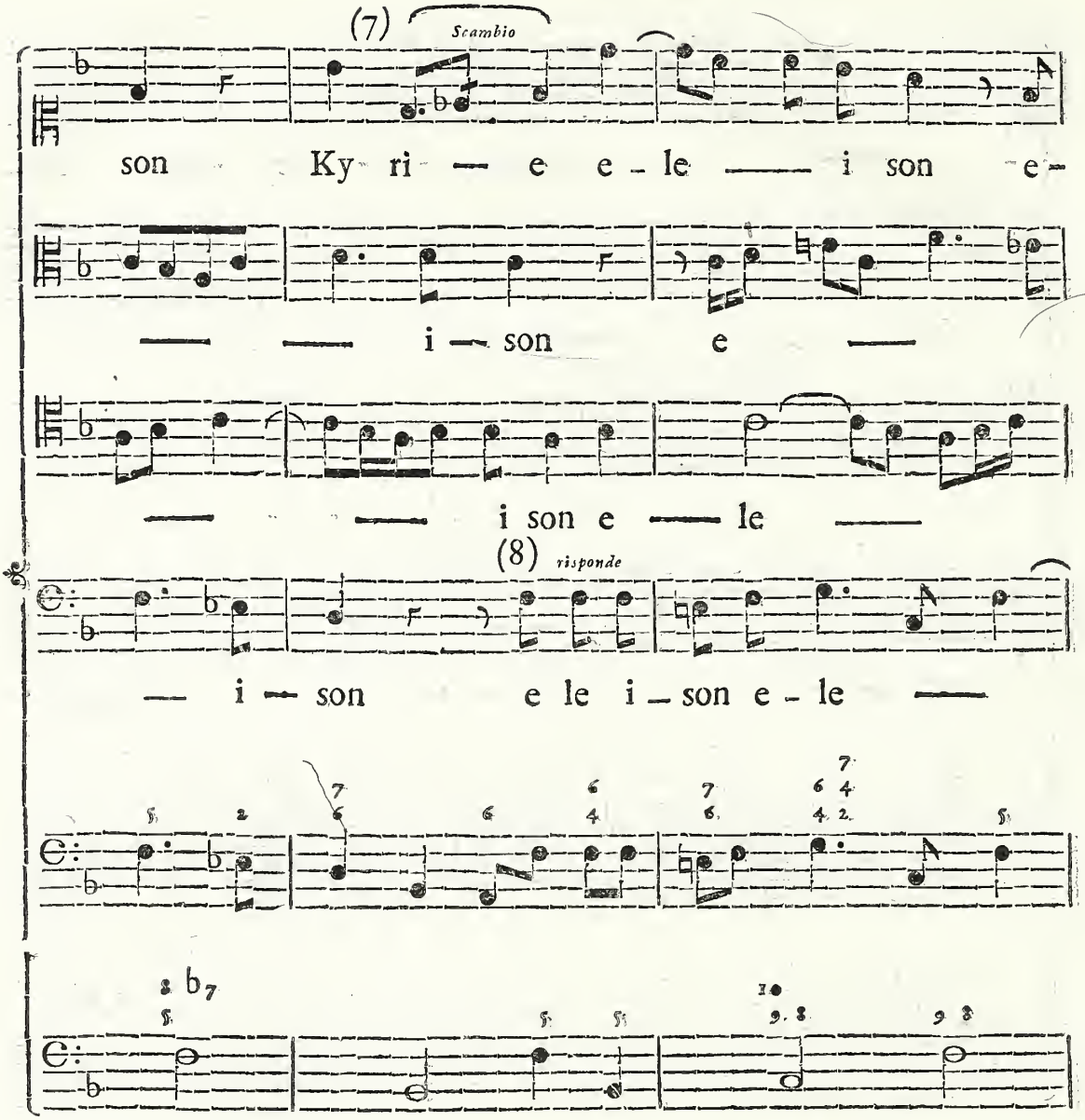
(4) *Il Soprano attacca in questa* Risposta *il* Contrassoggetto *nel punto istesso che lo attaccò il Contralto nella* Proposta. *In questo* Contrassoggetto *si vede alterata la settima corda, perchè la* Risposta *al* Contrassoggetto *sia reale. E' radoppiato ancora il Canto delle* Codette, *a motivo della modulazione per il Tuono della quarta corda.*


— — — —
— — i — son
— — le — i son
son e — le — —



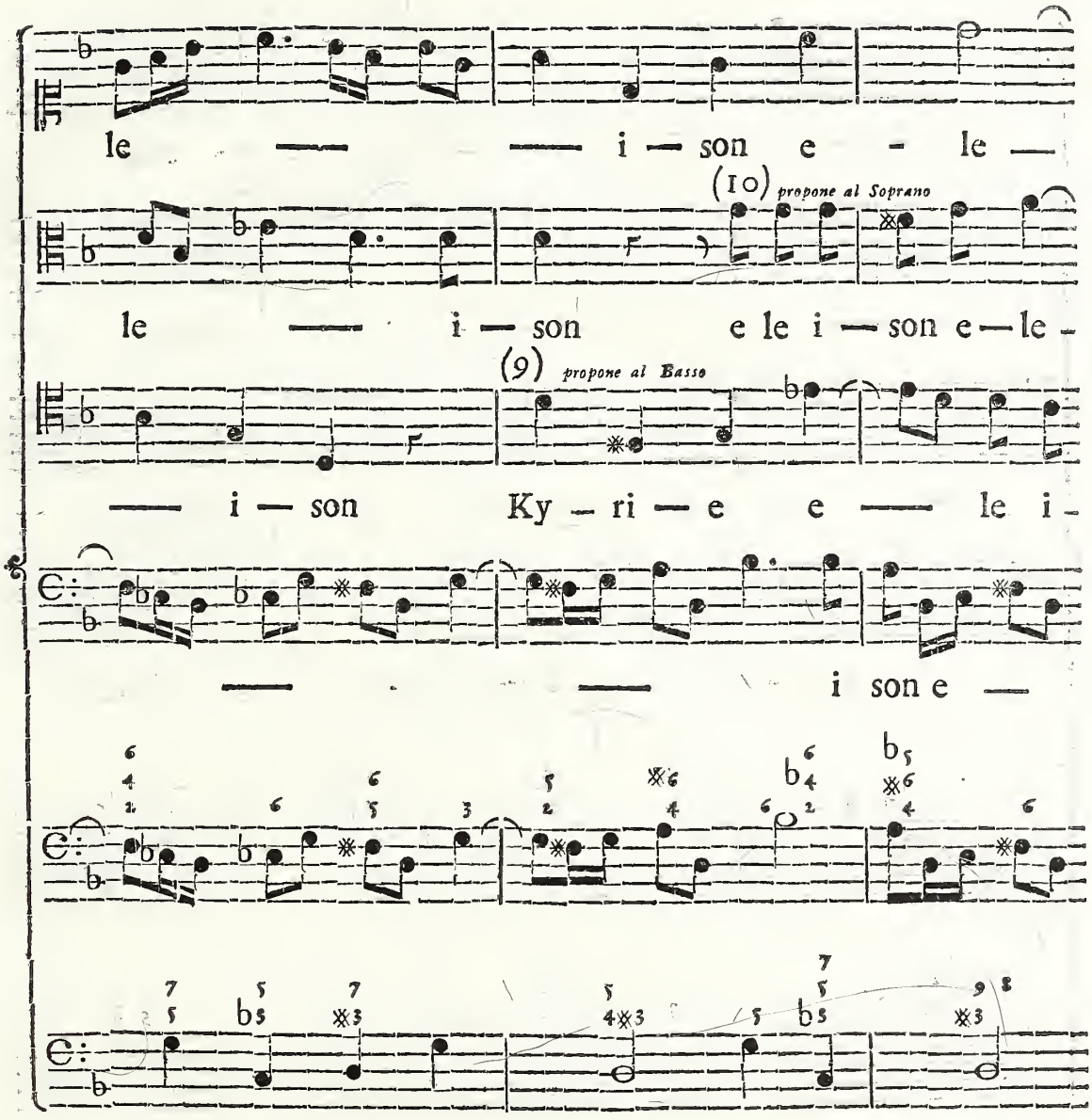
(5) *In questo nuovo Tuono succede il baratto fra le Parti medie dei due Soggetti. Il Contralto, che ora eseguisce il primo* Soggetto, *forma l'Attacco, e col mezzo del consueto salto di sesta, si porta nella sua terza in grave. Quindi comincia il secondo membro del* Soggetto *sulla corda del nuovo Tuono* B b; *e nel resto si adoperano gl'intervalli corrispondenti alla prima Proposta della* Fuga.

(6) *Non altrimenti si porta il Tenore colla introduzione del* Contrassoggetto *in questo nuovo Tuono nell'uniformarsi fedelmente a quanto fece il Soprano nel luogo citato.*



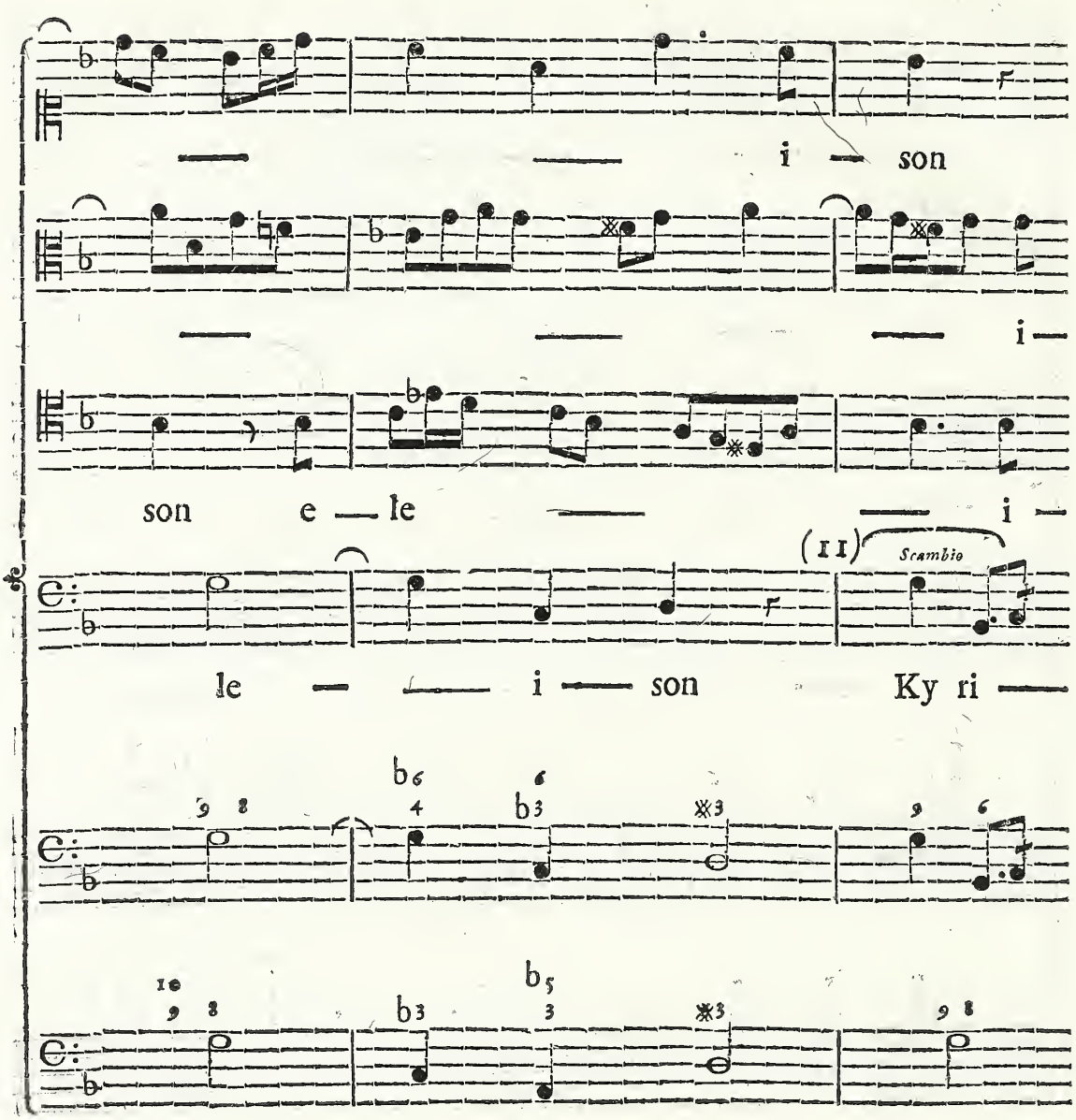
(7) *Il* Soprano, *col mezzo dello* Scambio, *risponde ottimamente alla* Proposta *fatta dal Contralto nel nuovo Tuono introdotto.*

(8) *In questo mentre attacca il* Basso *col* Contrassoggetto, *e ci fa udire la corda sensibile, che riconduce al Tuono principale di* F. *Ma questo veramente riesce un artificioso inganno; mentre l' Autore va disponendo in tal maniera le Cantilene, ossiano* Codette, *che al Tuono relativo di* B b *conduce l' Attacco. Ottimo artificio è questo di dar forza e vigore alla* Fuga, *perchè s'inalza questa un Tuono intero; e perchè ancora, mediante l' introduzione del Tuono minore, egregiamente il* Soggetto *si adatta alla necessaria espressione delle parole istesse.*

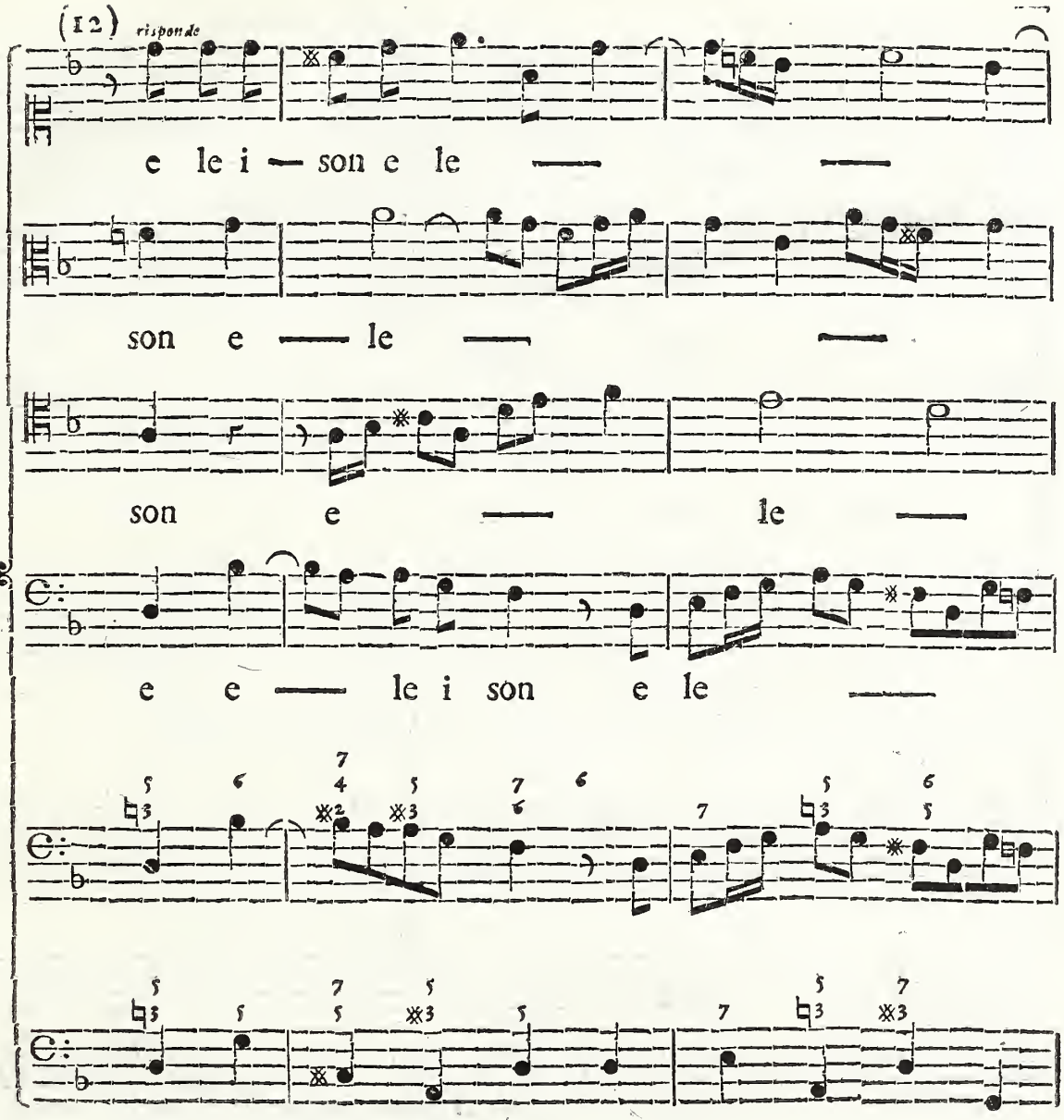


(9) *Ecco il* Tenore, *che ritorna al possesso del principal* Soggetto. *Egli propone in questo nuovo Tuono; ma deve qui rimarcarsi, che il salto di sesta ascendente, che nella scala del Tuono minore è minore, fa un effetto molto più grazioso, ed espressivo di prima, ove la sesta era maggiore: ecco come li Relativi introducono una varietà necessaria nei Componimenti, ed in ispecialità su questi, che* fugati *si dicono.*

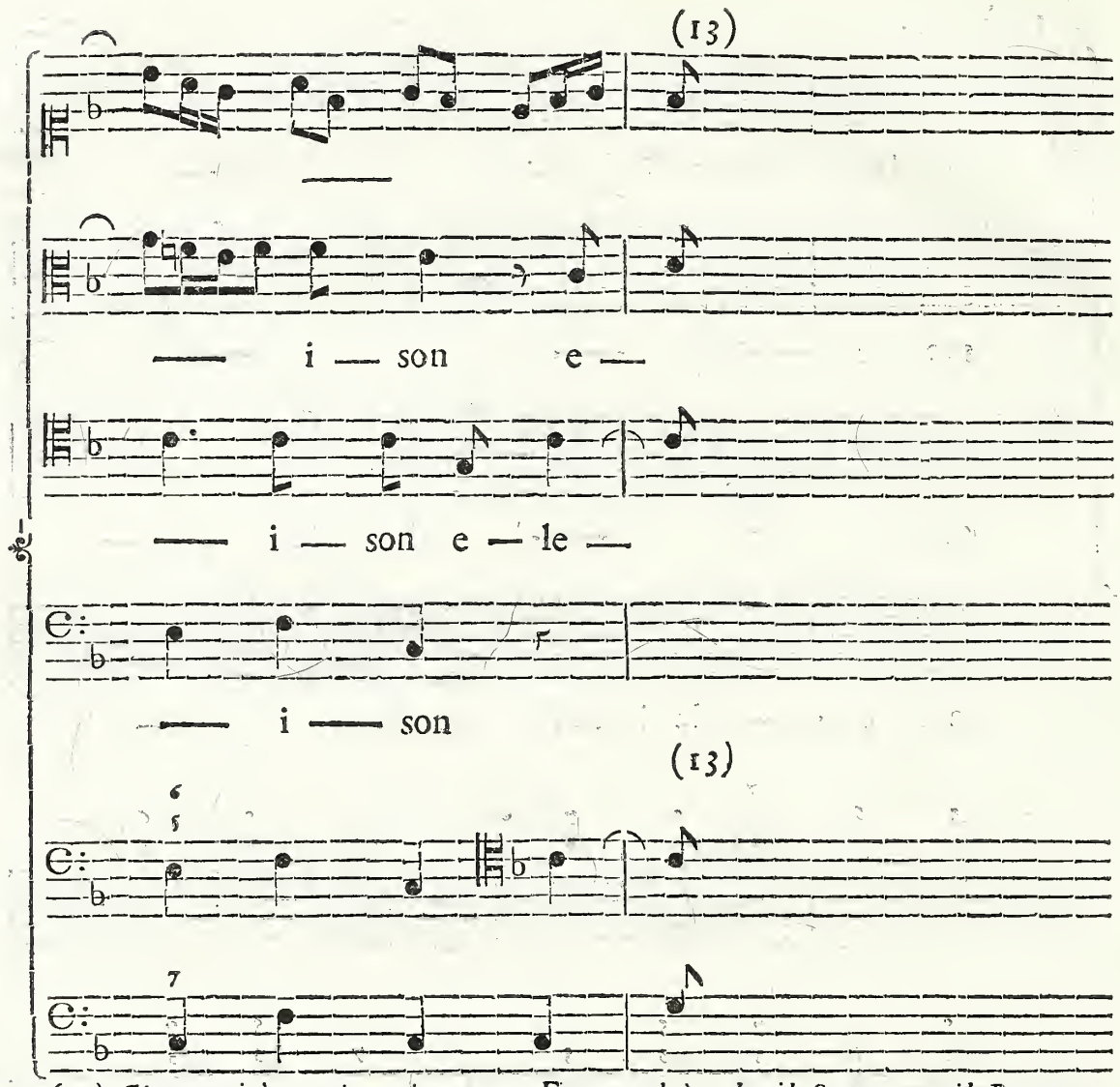
(10) *Il* Contralto *pure propone il* Contrassoggetto *un Tuono più sopra, adoperando sempre in questo modo la Cantilena istessa che fece dapprincipio, variando solamente gli Accidenti, che al presente Tuono necessarj si rendono.*



(11) *Anche il Basso uniforma la* Risposta *col dovuto* Scambio, *come fece alla prima, trasportando però il tutto un Tuono più sopra; e lo stesso fedelmente osserva nella Cantilena, che segue dopo il* Soggetto *fino a un dato segno, ove tutte le Parti unite si riconducono alla quinta corda* C, *del Tuono principale* F.



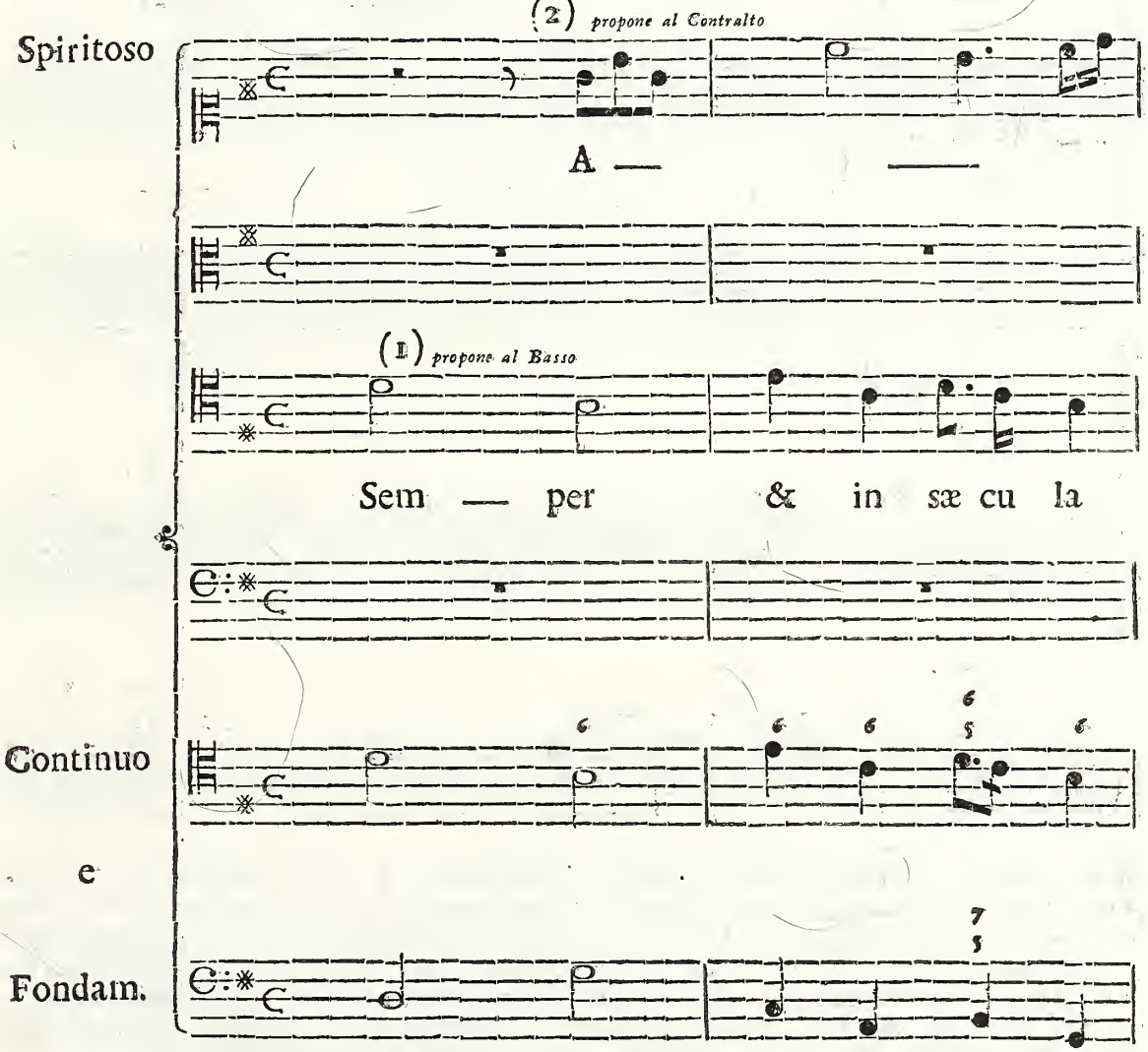
(12) *Il* Contrassoggetto, *che spetta al* Soprano, *anche questo non si distacca da quanto fece nel suo primo Attacco, e solamente adatta le necessarie corde alterate, che si richiedono dal nuovo Tuono introdotto. Si unisce poi colle altre Parti, per tendere alla modulazione della corda principale. Fin quì l' Esemplare.*



(13) *Una novità troviamo in questa* Fuga; *ed è, che il Soprano, e il Basso non hanno mai eseguita la* Proposta *del principal* Soggetto; *ma sempre destinati furono al* Contrassoggetto, *ed alle* Risposte. *La ragione di questa condotta si fa chiara, ed evidente, allor quando si voglia riflettere, come si è fatto più volte, che tutto lo studio del nostro Autore fu sempre quello di tener le Parti nelle proprie rispettive corde naturali. Secondo questo suo principio, si consideri prima la natura del* Soggetto, *il quale non è dei comuni, e poi si vada esaminando la condotta delle Modulazioni, e si troverà tutto a norma del suddetto principio. Dopo questa necessaria osservazione diremo come termina la* Fuga. *Rimane qui una battuta di Cantilena eseguita dalle tre Parti,* Tenore, Contralto, *e* Soprano, *che appoggiano il loro Canto sulla corda* C, *quinta del principal Tuono* F. *Dopo seguono due Attacchi, uno di* Proposta, *e l'altro di* Risposta. *Ma in questi varia metodo; cioè, quello che fece il Tenore nel suo primo Attacco di* Proposta, *qui lo fa il Soprano; e quello, che fece il Contralto unito col Tenore, qui lo fa il Basso. Siegue poi la solita Cantilena, che riconduce all' Attacco della* Risposta; *ma mezza battuta prima del detto Attacco, il Basso fissa il Pedale nella quinta corda* C, *e lo sostiene sino alla finale Cadenza. Dopo la prima mezza battuta del Pedale, il Contralto attacca la* Risposta, *ed eseguisce esattamente il suo Periodo, il Soprano lo accompagna al solito col* Contrassoggetto, *e si vanno disponendo alla finale Cadenza. L'*Epilogo *non vi ha luogo.*

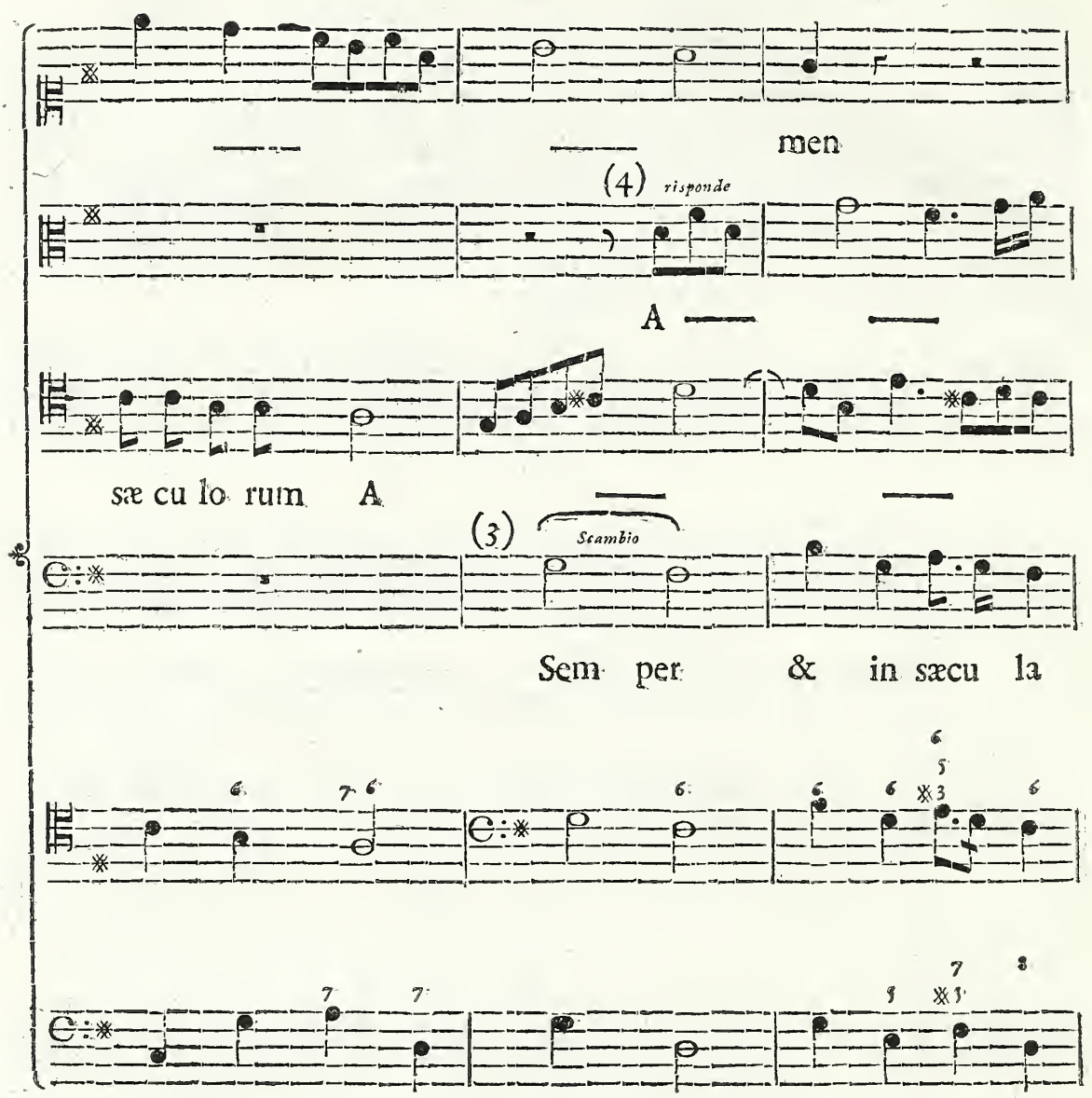
Nel Beatus vir *a quattro pieno in* G. *per Terza Maggiore.*

La *Fuga*, che ora si presenta all' esame, a ragione di Modulazioni è certamente semplicissima, stantechè si aggira soltanto nei tre consueti Tuoni, e non più. Ma non per questo si dovrà dubitare dell' effetto della medesima; mentre il brio dei due *Soggetti*, che la compongono, la inestimabile chiarezza con cui son distesi, e le artificiose Cantilene che di Armonie l' adornano, bastano a produrre un ottimo effetto. L' accoppiamento poi delle Parti, che debbono eseguire i due *Soggetti*, è eccellentemente distribuito; perchè si accoppiano sempre il *Soprano* col *Tenore*, ed il *Contralto* col *Basso*; e da ciò ne risulta, che l' udito più distintamente comprende il Canto dell' uno, e l' altro *Soggetto*.



(1) *Il* Tenore *è quello, che attacca la prima* Proposta *del primo* Soggetto. *Incomincia questo dalla quinta corda* D, *e con salto discendente di terza si appoggia con tutta pacatezza sulla* terza *della corda principale* G. *Si porta poi coll' ascendente salto di* quarta *su la corda* sesta E. *Finalmente seguitando il suo* Soggetto *con un moto alquanto sciolto, a grado a grado va ad appoggiarsi su la corda tuonale.*

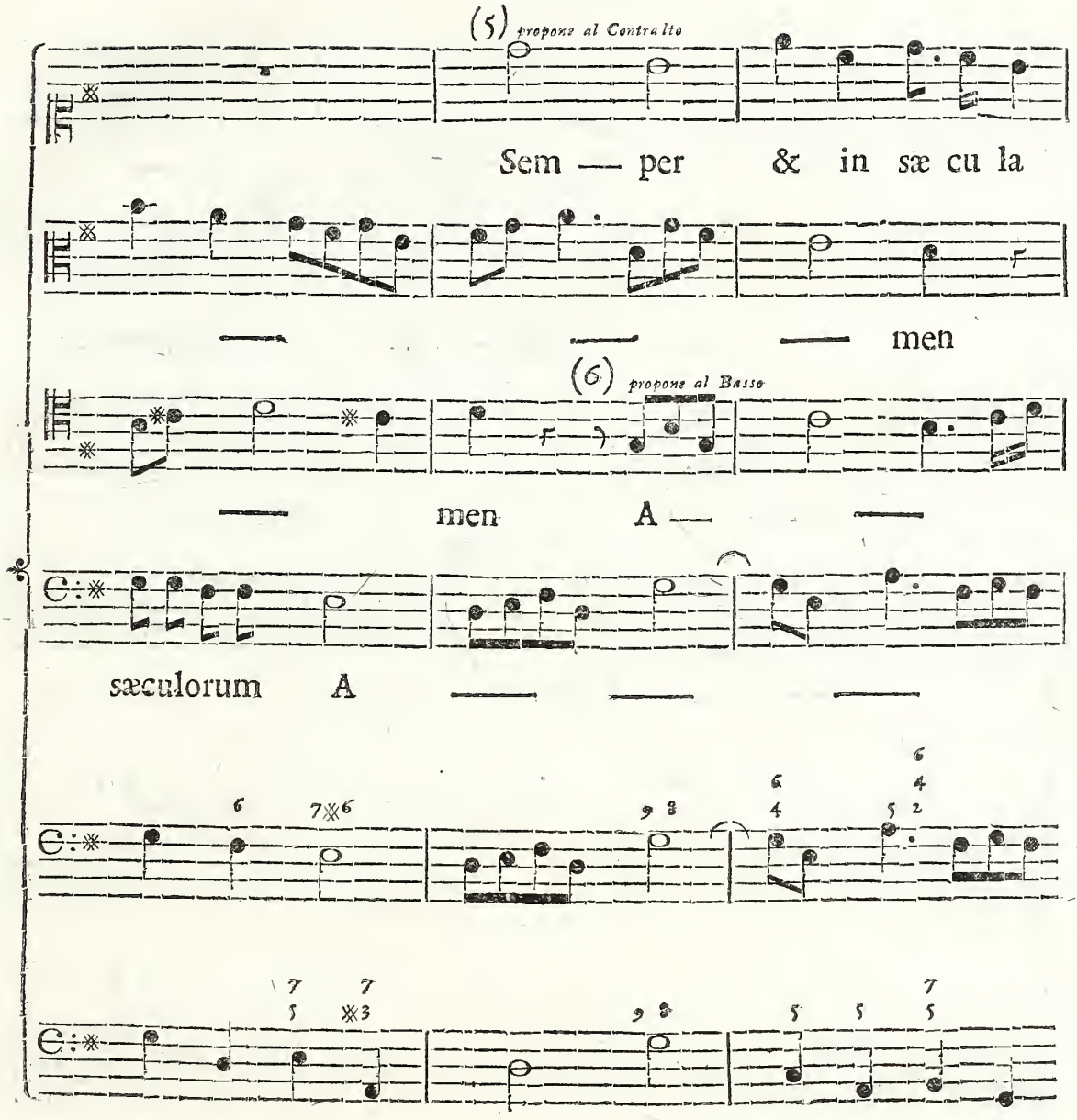
(2) *Il* Contrassoggetto, *che spetta al* Soprano, *opera tutto al contrario del primo.*



Attacca questo con moto sciolto sulla corda Fondamentale, e coll' ascendente salto di quarta si porta alla quarta **C**, *e si appoggia poi sulla terza della Fondamentale istessa. Da questa con qualche velocità si scioglie, portandosi così alla sesta corda, ed ivi accoppia il suo Canto in terza a quello del primo* Soggetto, *ma sempre però con Figure di vario valore; e posatamente alla foggia di una vera Cadenza si posa nella Fondamentale.*

(3) *Il* Basso *risponde al primo* Soggetto, *adoperando lo* Scambio *nelle prime due Note. Nella* Risposta *non v'è che dire, essendo la sua propria, e genuina.*

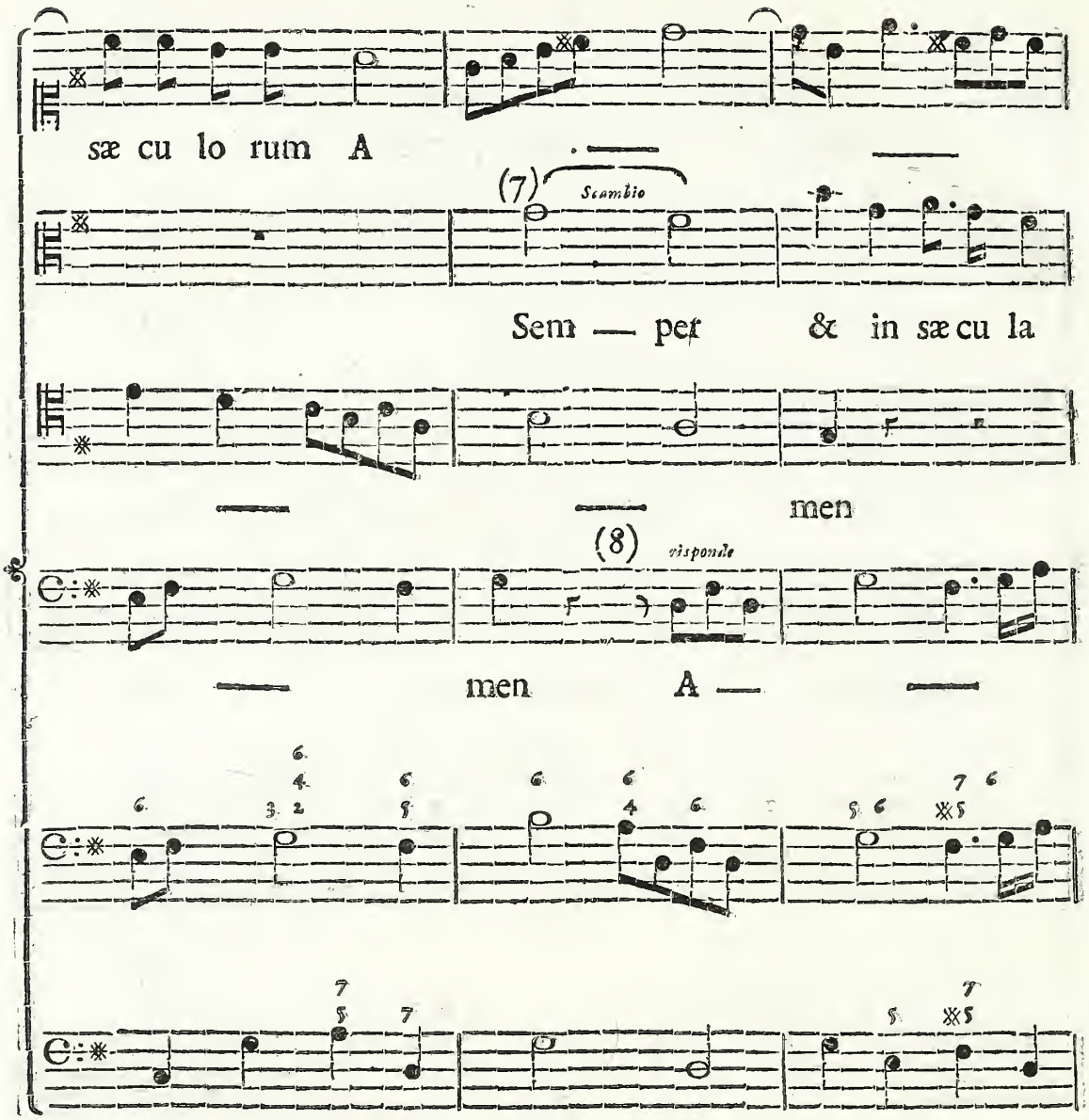
(4) *La* Risposta *del* Contrassoggetto, *che ora fa il* Contralto, *va egregiamente bene, e sempre così anderà, perchè sempre la Cantilena del* Contrassoggetto *è propriamente* Reale. *Va soggetta però nel suo termine a qualche picciola, ma necessaria variazione, allorchè s'incontri nell' Attacco della* Proposta *o* Risposta *del primo* Soggetto. *In questo medesimo Attacco incomincia la* Cantilena a piacere, *che dal Tenore vien' eseguita. Questa* Cantilena, *in ogni* Proposta *e* Risposta *dei due* Soggetti, *si troverà*



adoperata da una qualunque Parte, e sempre la stessa; di modo che ad un altro Contrassoggetto *certamente equivale; colla differenza però, che il vero* Contrassoggetto *soggiace alla picciola variazione nel fine, e questa nel suo principio, per la stessa ragione, come si farà riflettere in progresso.*

(5) *Il* Soprano, *che nel primo Attacco eseguì il secondo* Soggetto, *ora qui propone il primo; e terminata la sua* Proposta, *esattamente principia e finisce la* Cantilena *a* piacere, *come fece il Tenore. Si ritorni ora alla* Proposta *del Soprano, e si rifletta alla variazione, che fa il Contralto nel fine del suo* Contrassoggetto, *a confronto di quello, che dal Soprano fu eseguito.*

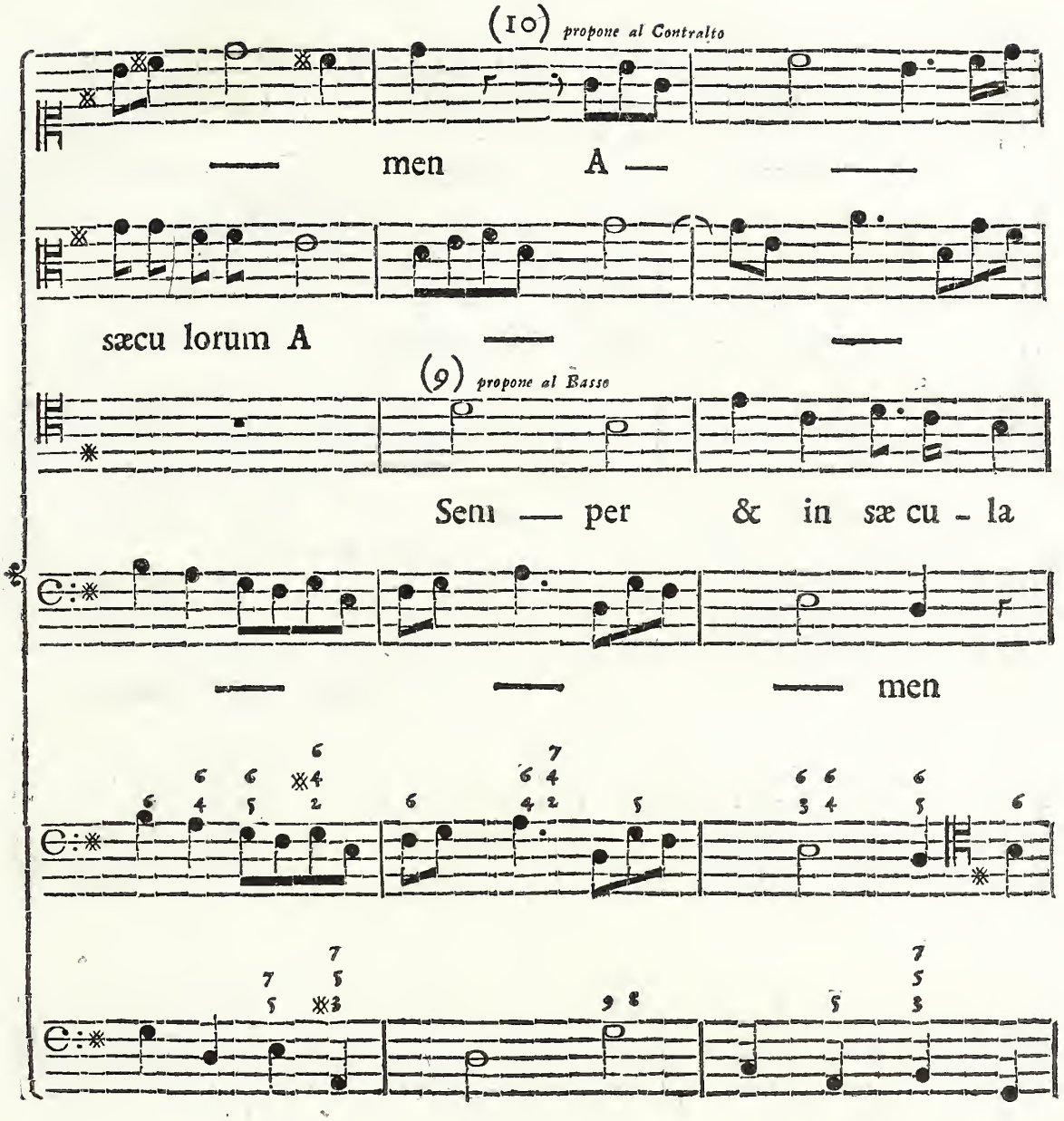
(6) *Spetta qui al* Tenore *di eseguire il* Contrassoggetto, *e questo fedelmente corri-*



sponde colla ottava sotto, a quanto fece il Soprano alla prima fino alla sua Pausa. Si ritorni all' Attacco di questo Contrassoggetto *per osservare nella Parte del Basso la variazione, che passa nell'incominciare la* Cantilena a piacere *fra questa e quella, che fu eseguita dal Tenore.*

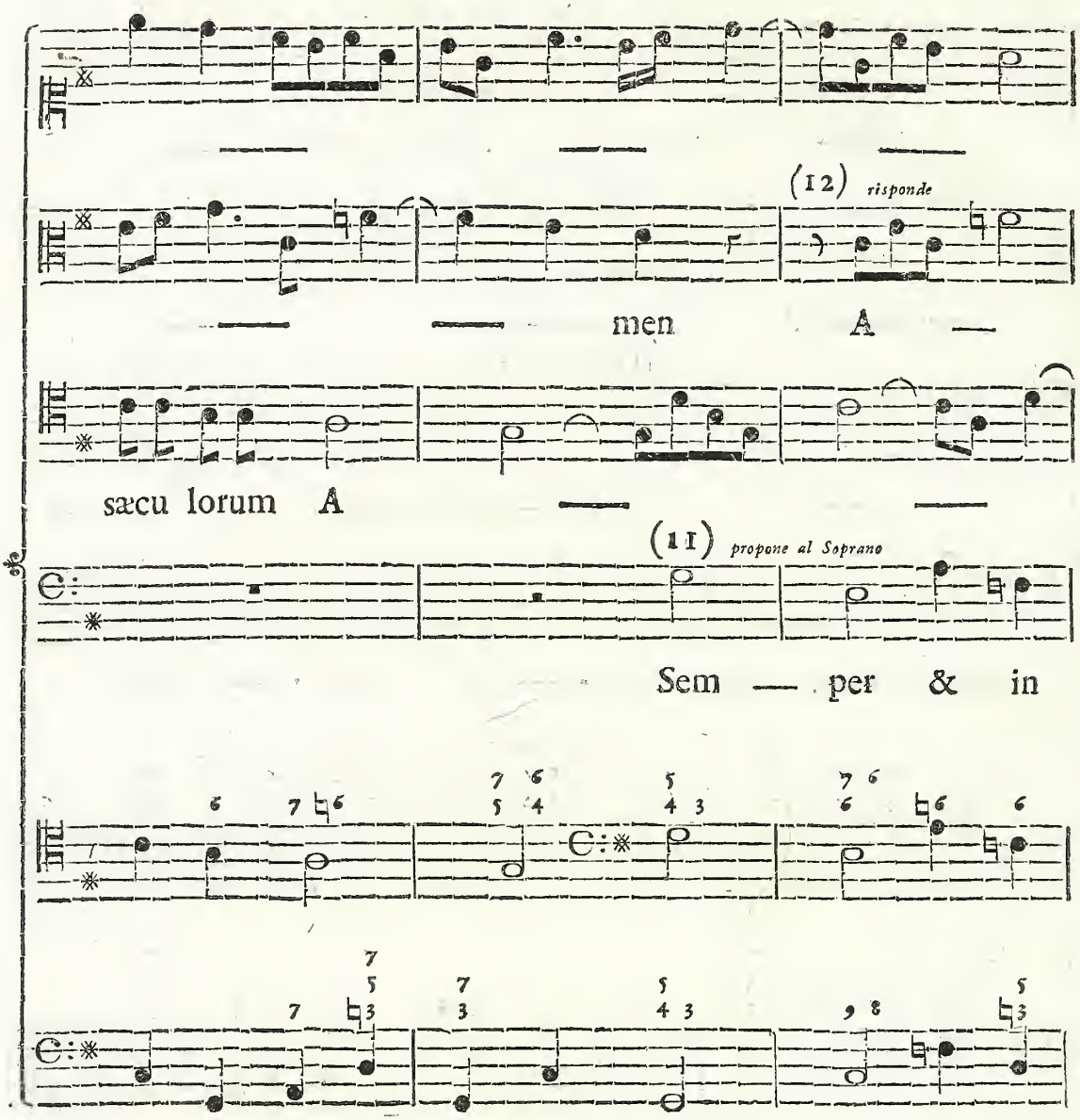
(7) *Il* Contralto *risponde alla* Proposta *del Soprano, e adoperando lo* Scambio, *come fece il Basso, adatta benissimo la* Risposta *alla* Proposta.

(8) *Il Basso attacca il* Contrassoggetto, *e lo uniforma in tutto a quello anteriormente eseguito dal Contralto.*



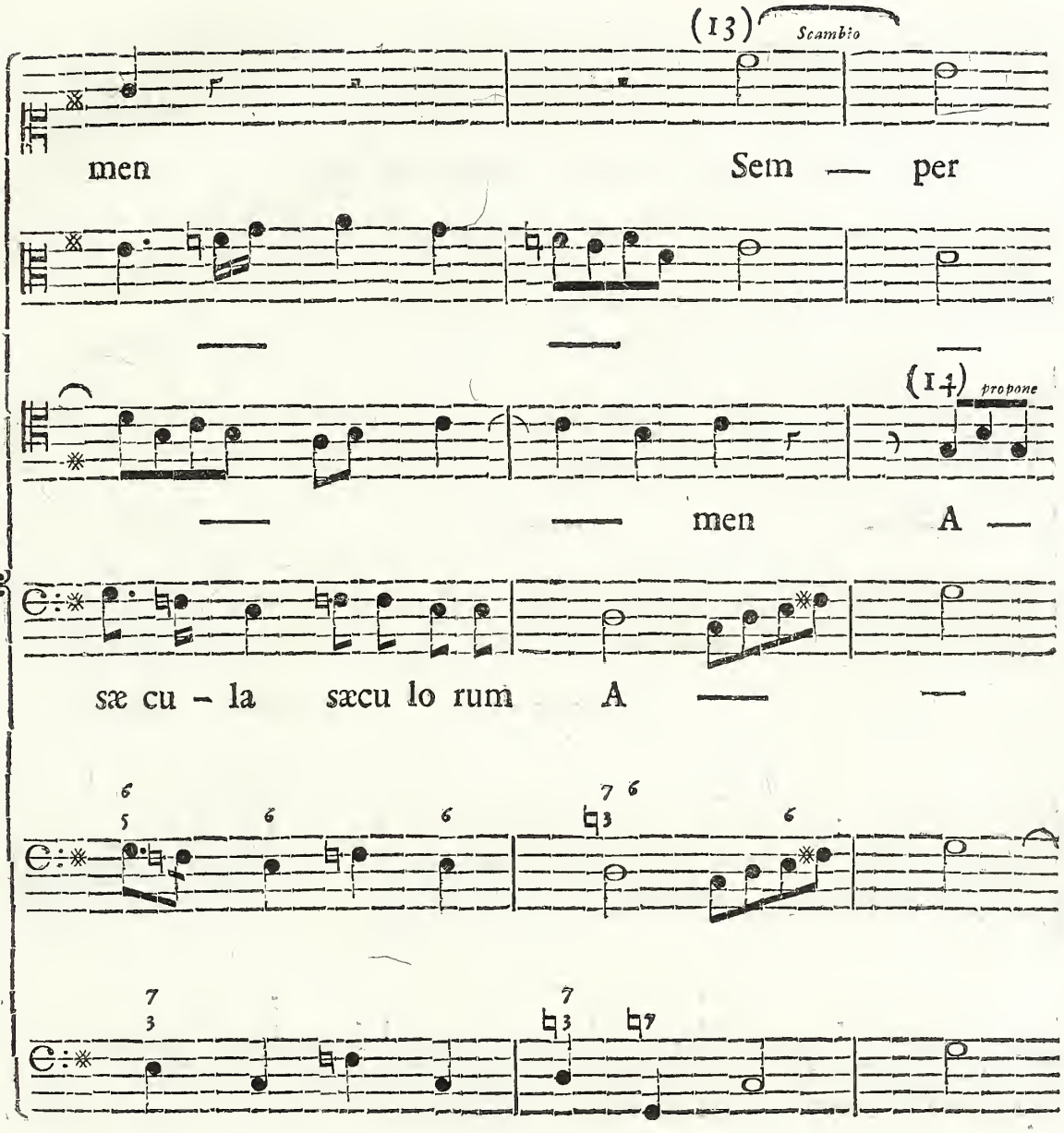
(9) *Ecco il* Tenore, *che adopera la necessaria replica della* Proposta, *già da esso eseguita fin dapprincipio, per modulare nella maniera più propria al Tuono della quarta corda* C; *e per lo stesso fine si dilungano le Cantilene nelle Parti, per il tempo di mezza battuta.*

(10) *Il* Soprano *fa l' Attacco del* Contrassoggetto; *varia però dagli altri Attacchi già da esso eseguiti, a cagione del Dilungamento accennato.*



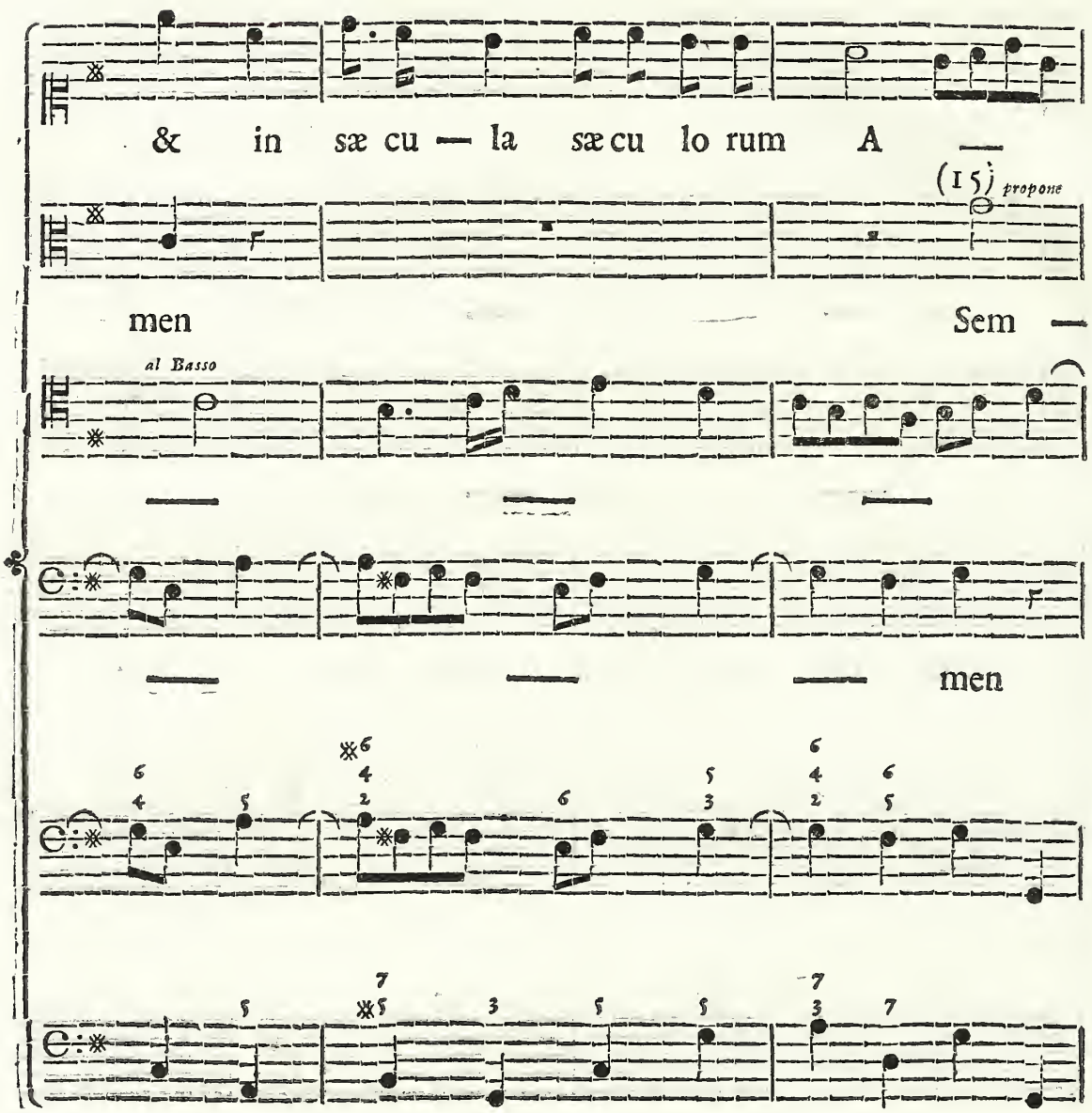
(11) *L'Attacco di questo nuovo Tuono lo eseguisce il* Basso, *ed incomincia la sua* Proposta *dalla corda* G, *la quale finora fu corda tuonale; ma in questo caso rappresenta la* quinta *della corda* C. *Diremo dunque, che dalla quinta passa col salto di* terza *alla* terza *della rispettiva prima corda* C. *Ed ecco che realmente corrisponde alla prima* Proposta, *che fece il Tenore al num.* (1); *anzi vi si unisce ancora realmente espressa la stessa* Cantilena a piacere.

(12) *Il* Contrassoggetto, *che dice il* Contralto, *incomincia dalla* C, *che forma Tuono; e senz' alcuna variazione, anche questo si uniforma realmente a quello del num.* (2), *ch' eseguì il Soprano.*

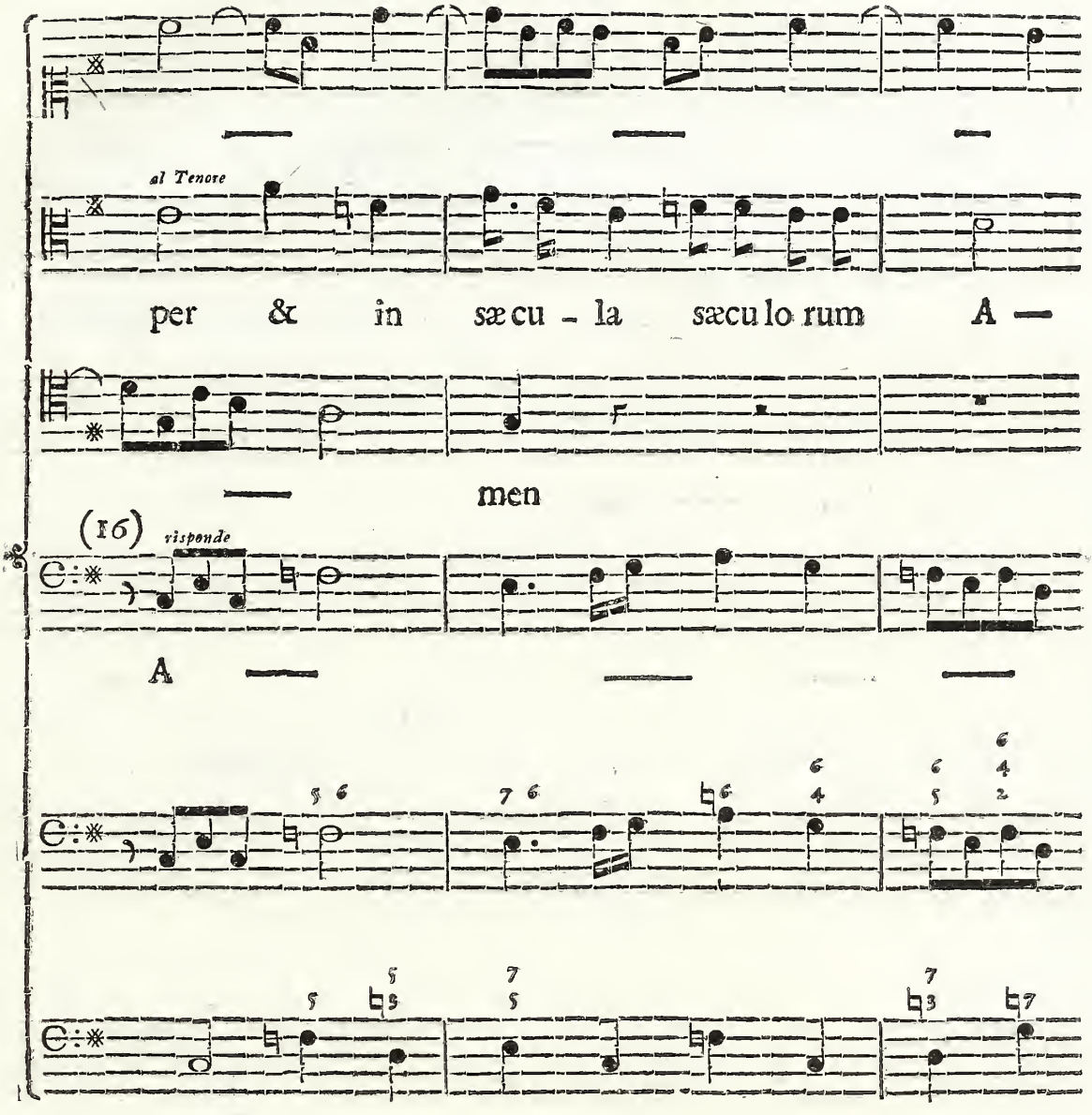


(13) *Lo stesso* Soprano, *che nel principal Tuono propose, in questo nuovo Tuono risponde, ed uniforma totalmente la sua* Risposta *a quella del num.* (7), *che dal Contralto fu eseguita, vale a dire, colle variazioni che ivi furono accennate.*

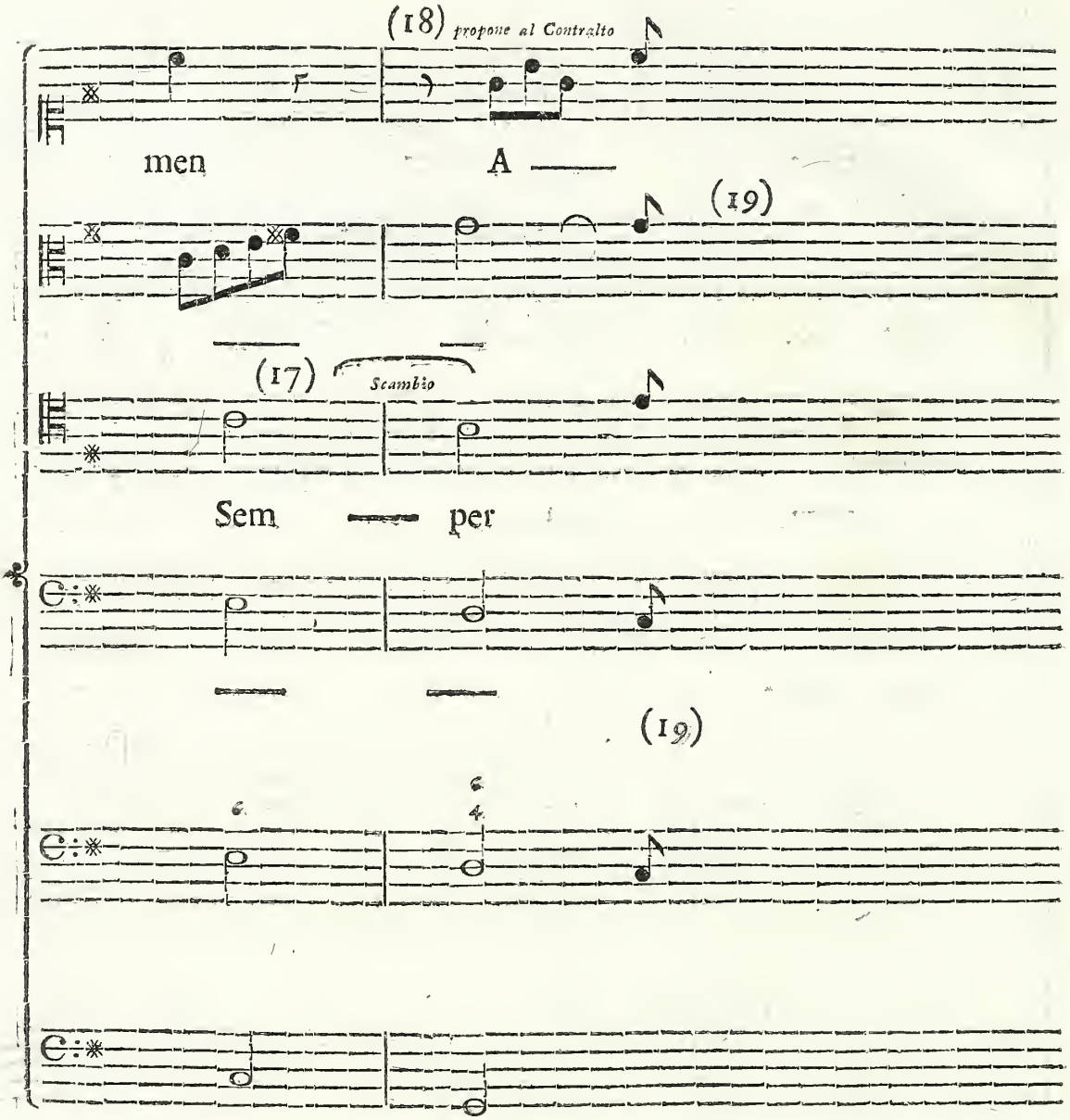
(14) *Lo stesso avviene nel* Contrassoggetto, *che qui spetta al* Tenore, *il quale si uniforma realmente a quello del num.* (8), *che dal* Basso *fu eseguito.*



(15) *Si replica qui dal* Contralto *l' Attacco di* Proposta, *che adoperato fu dal* Basso *al num.* (11), *e questo da quello in verun conto non differisce; anzi vi corrisponde ancora la sua* Cantilena a piacere *fino alla rispettiva Pausa.*



(16) *Il suo* Contrassoggetto, *che dal Basso si eseguisce, conviene in tutto con quello del num.* (6), *che dal Tenore fu eseguito. In somma, il barattamento delle Parti, come altre volte fu detto, è un continuo doppio Contrapunto, e coll' appoggio di questo si ottiene, che ogni Parte successivamente può intuonare il* Soggetto, *il* Contrassoggetto, *e le varie* Cantilene, *che* a piacere *si dicono, come finora si è veduto. Si avverte però, che quando v'è il* Contrassoggetto, *le dette* Cantilene *non sono più due, ma ad una sola si riduce, a cagione delle necessarie* Pause, *che richiedono i due Attacchi che seguono.*



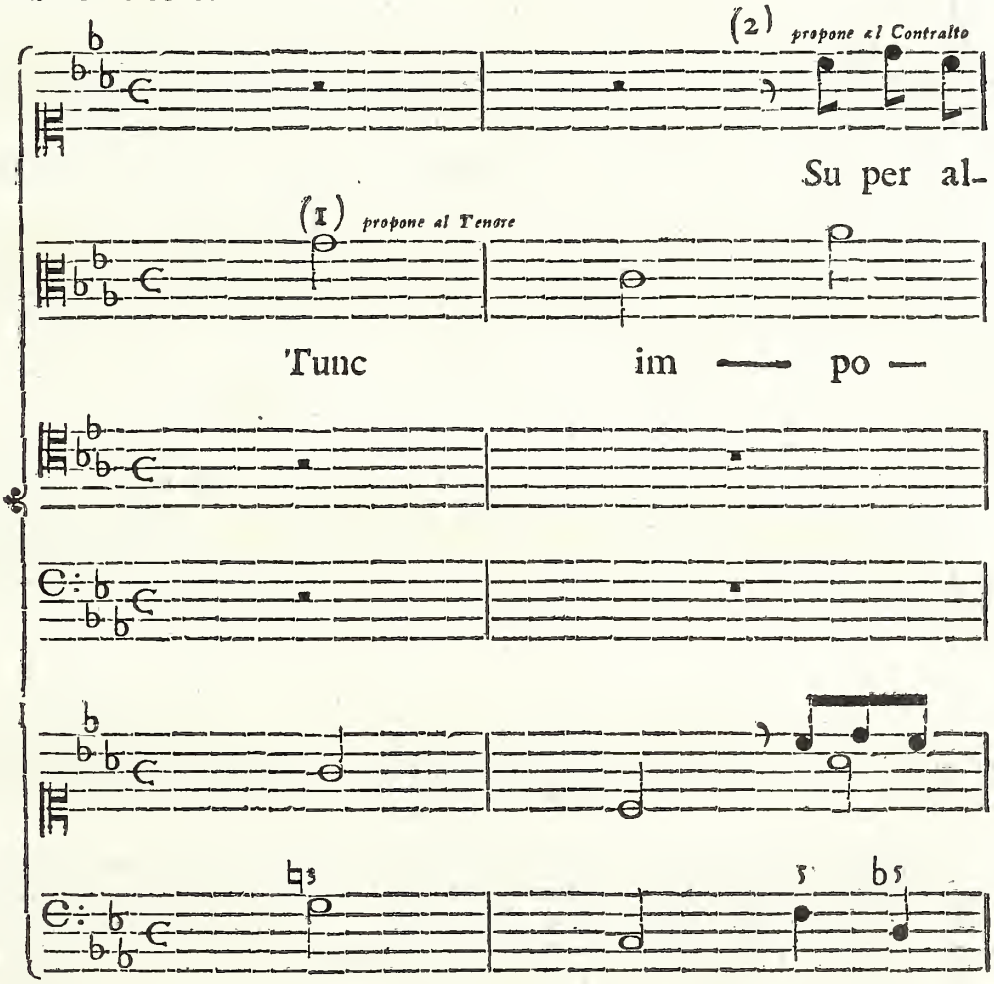
(17) *Ecco la indicazione, che serve per la* Risposta *da ripetersi nel Tuono istesso della quarta corda.*

(18) *E questa indica il rispettivo* Contrassoggetto, *che lo accompagna. Per quanto rimane nell'Originale, basterà ciò che segue.*

(19) *Terminato l'indicato Attacco, altri due ne seguono. Il primo lo eseguisce il* Basso, *che incominciando dalla corda* G, *adopera lo* Scambio *come fece nel suo primo Attacco della* Fuga *segnato col num.* (3), *e così rimette in corso il principal Tuono* G, *e dal* Contralto *si eseguisce il* Contrassoggetto. *Il secondo Attacco lo fa il* Soprano, *e tutte le Parti si uniformano a ciò che fecero nell'Attacco segnato col num.* (5). *Nel termine di questo, attacca il* Contralto *nella corda* G, *e su questa incomincia l'*Epilogo *della* Fuga, *il quale non potendosi chiaramente esprimere colla dicitura, si vedrà figurato in pratica a suo luogo.*

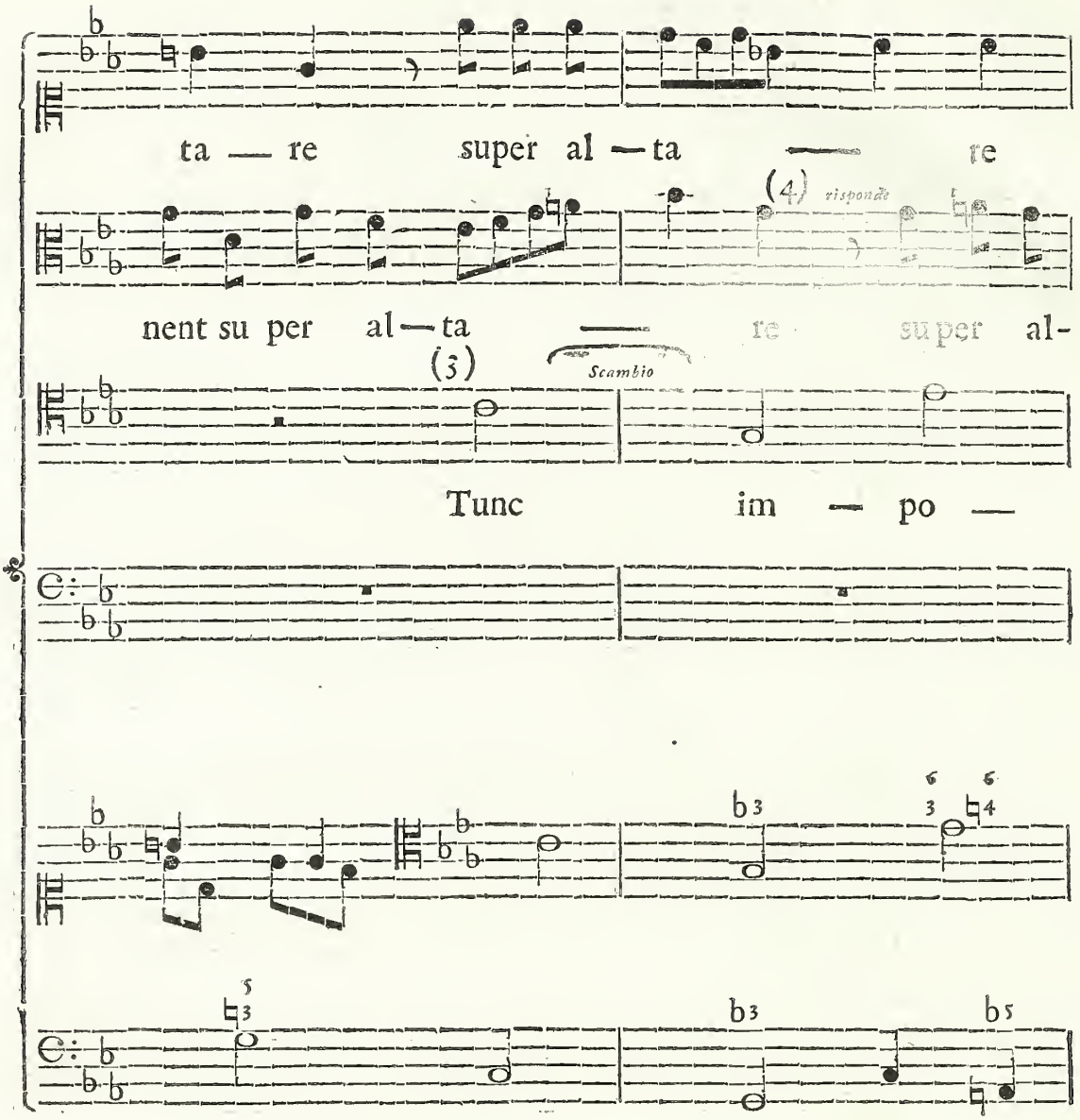
Nel Miserere *in* C. *per Terza Minore.*

Nel genere di *Fughe doppie*, ossian di *Soggetto*, e *Contrassoggetto*, sembra certamente la presente dalle altre assai distinta. Incomincia questa il suo primo *Soggetto* con un maestoso Periodo; quando stà per terminare, subentra il *Contrassoggetto* con un moto alquanto violento, e risoluto; nel mentre poi che questo raffrena il suo moto, il *Soggetto* principale lo discioglie anch'esso nella stessa maniera. Onde inaspettatamente si ode una *Imitazione* di Note e parole, così ben'intrecciata fra le Parti acute, che produce una indicibile sorpresa. Assai maggiore però questa si rende, allorchè improvvisamente subentra il Tenore colla sua maestosa *Risposta*. Non altrimenti avviene, quando il detto Moto passa nelle Parti gravi, come vedremo esaminando la cosa.



(1) *Il* Contralto *è il primo a proporre, e incomincia la sua* Proposta *dalla corda* G, *quinta della corda principale* C, *e con un salto ancora di quinta discende alla sua principale* C; *ma immediatamente sbalza su la sesta corda* A b, *e ritorna di grado alla stessa quinta, su cui forma un Canto mosso, e risoluto, ma sempre saldo nella stessa Armonia; passa poi discendendo alla terza corda della principale medesima, e ascendendo parimente di grado fino alla terza corda della Quinta, si appoggia poi di salto sulla stessa Quinta.*

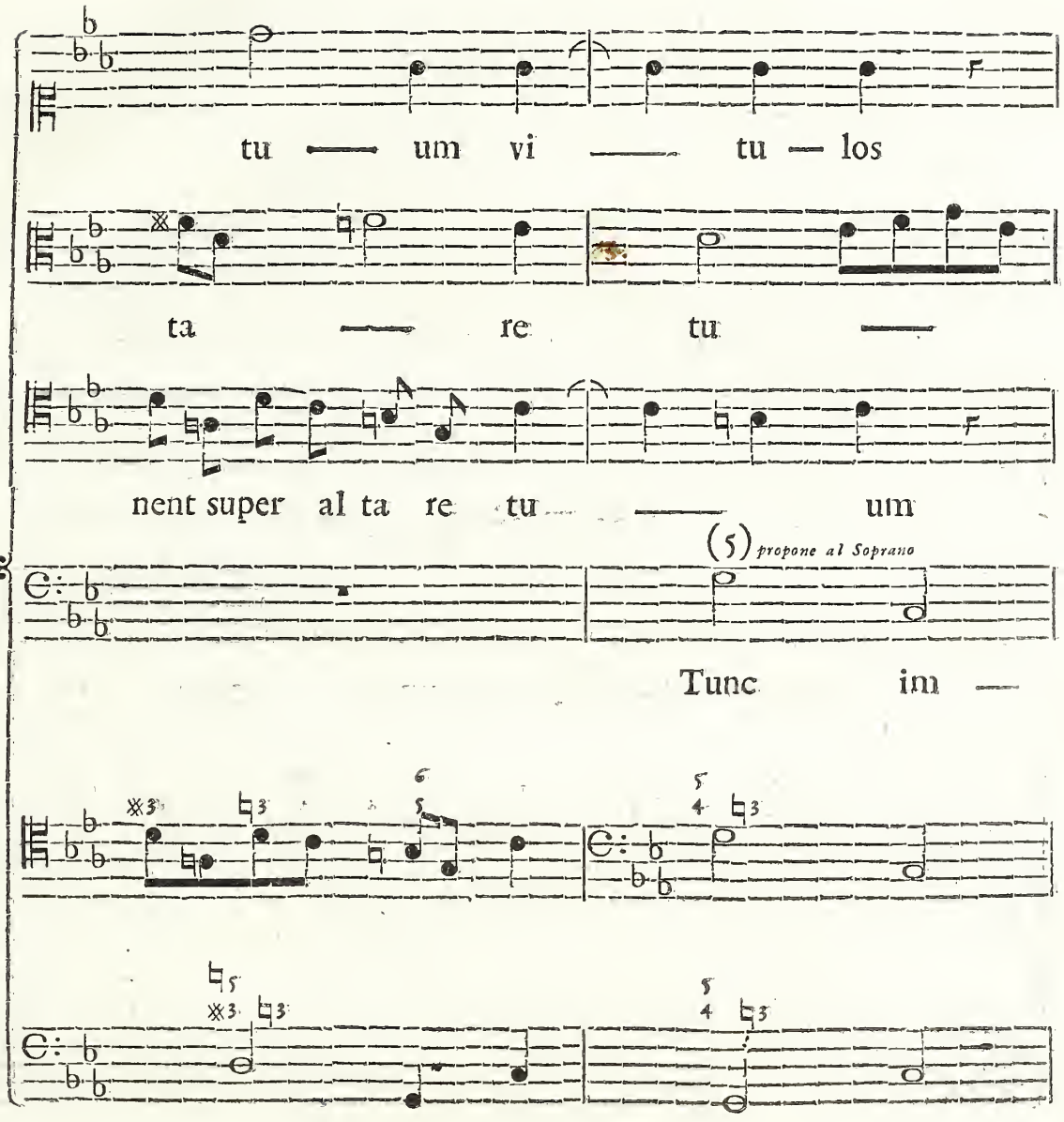
(2) *Il* Soprano *attacca il* Contrassoggetto *su la penultima corda del primo Periodo*



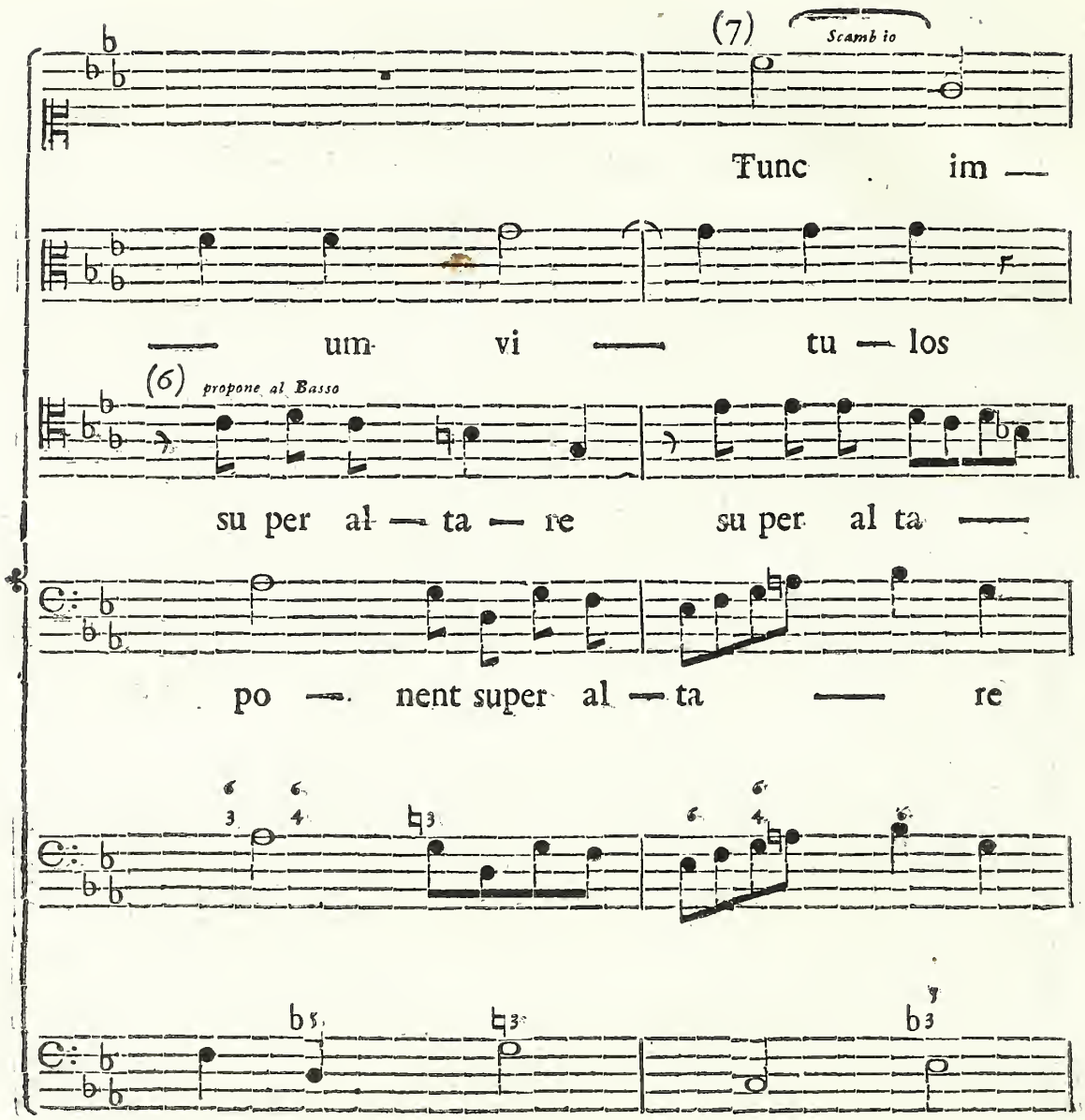
del Soggetto principale, *ed esprime a meraviglia il senso delle parole* super altare.

(3) *Il* Tenore *risponde al primo* Soggetto, *e attacca la sua* Risposta *nella corda tuonale* C, *che adoperando lo* Scambio *si porta col salto discendente di quarta su la quinta corda* G; *ma immediatamente passa di sbalzo alla rispettiva sesta, come fece la* Proposta, *e si appoggia alla quinta del Tuono della quinta* G; *come apertamente lo dimostra l'accidente, che si adopera dal* Contrassoggetto; *il quale poi si toglie immediatamente per riportarsi all'Attacco della* Proposta.

(4) *Il* Contralto *è quello, che in questa* Risposta *fa l'attacco del* Contrassoggetto, *ma non già tutto simile a quello della* Proposta, *per levar l'accidente, che ci condurrebbe alla quinta del Tuono della Quinta. Saremmo allora troppo distanti dal Tuono principale; tantochè per ricondurci al secondo Attacco della* Proposta, *vi vorrebbe una enorme e mostruosa aggiunta; onde saggiamente ha operato il nostro Autore nell'affare di questo* Contrassoggetto.

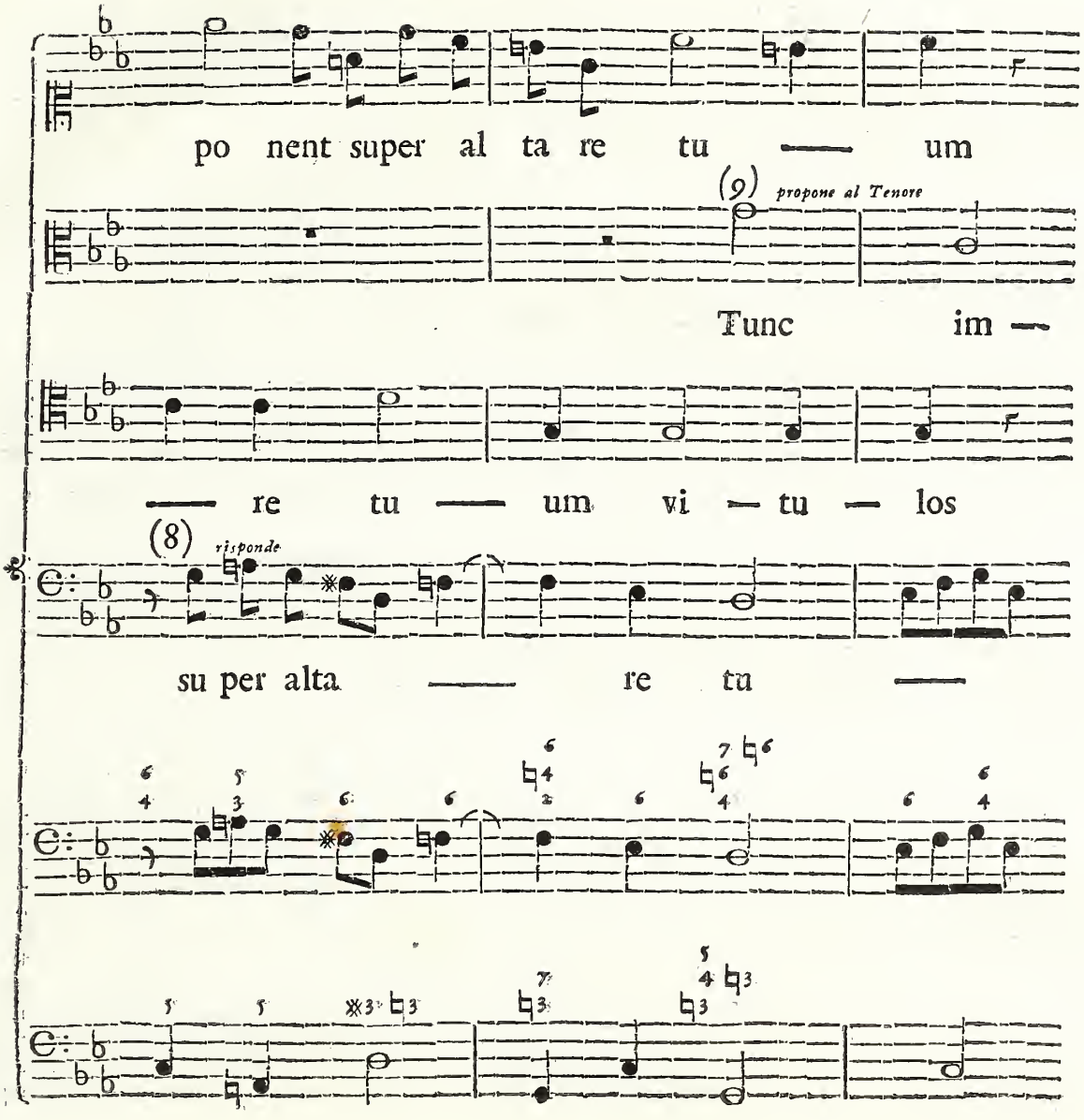


(5) *Secondo l' accoppiamento delle Parti, che dapprincipio fu stabilito per la condotta degli Attacchi, la replica della* Proposta *dev' eseguirla il* Basso, *e questo fedelmente ripete quanto dal Contralto fu eseguito al num.* (1).



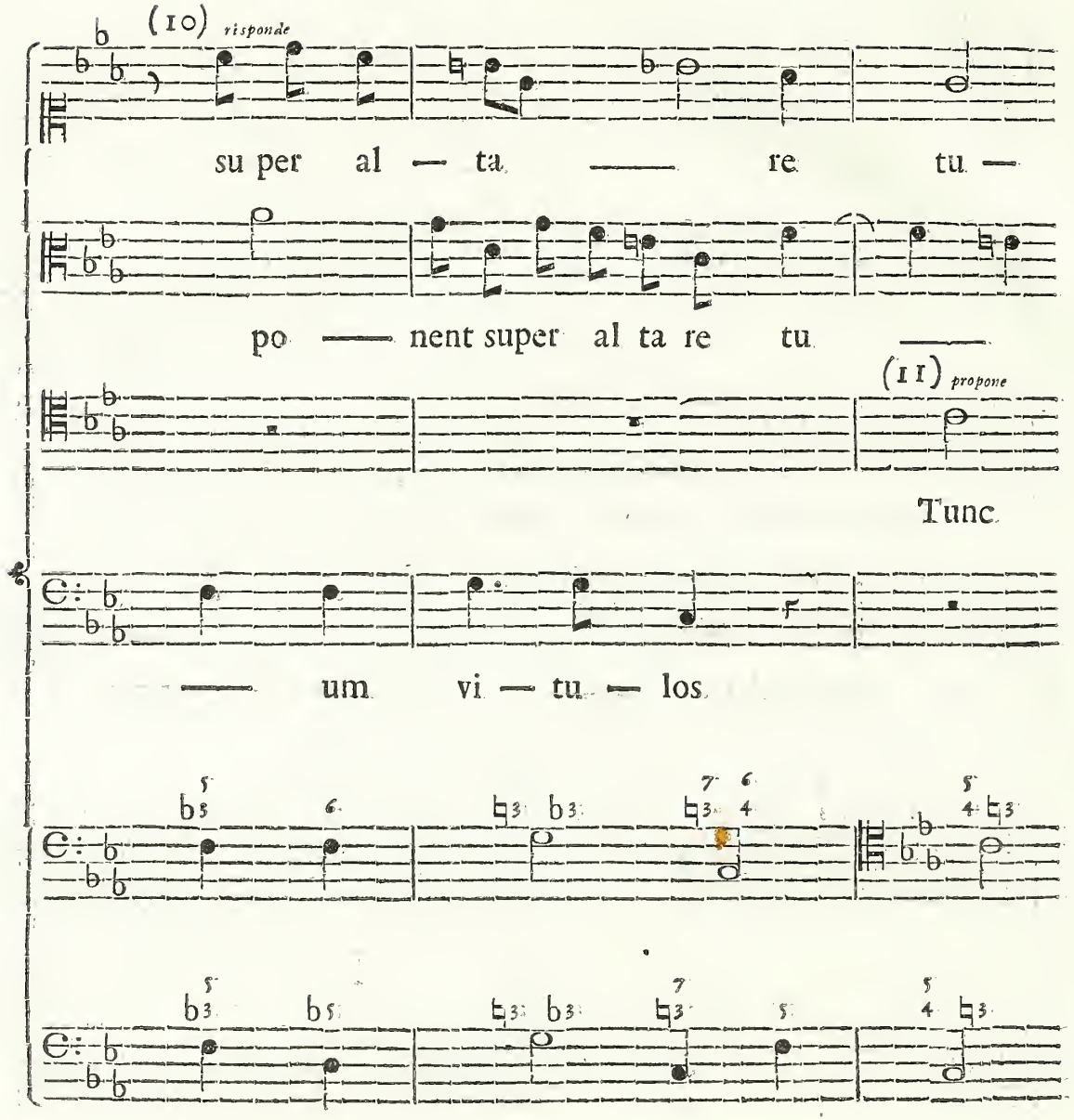
(6) *Lo stesso fa il Tenore riguardo alla replica del* Contrassoggetto, *che fu eseguito dal Soprano al num.* (2).

(7) *La* Risposta, *che ora dà il* Soprano *alla* Proposta *del Basso, non differisce punto da quella, che diede il Tenore al num.* (3).



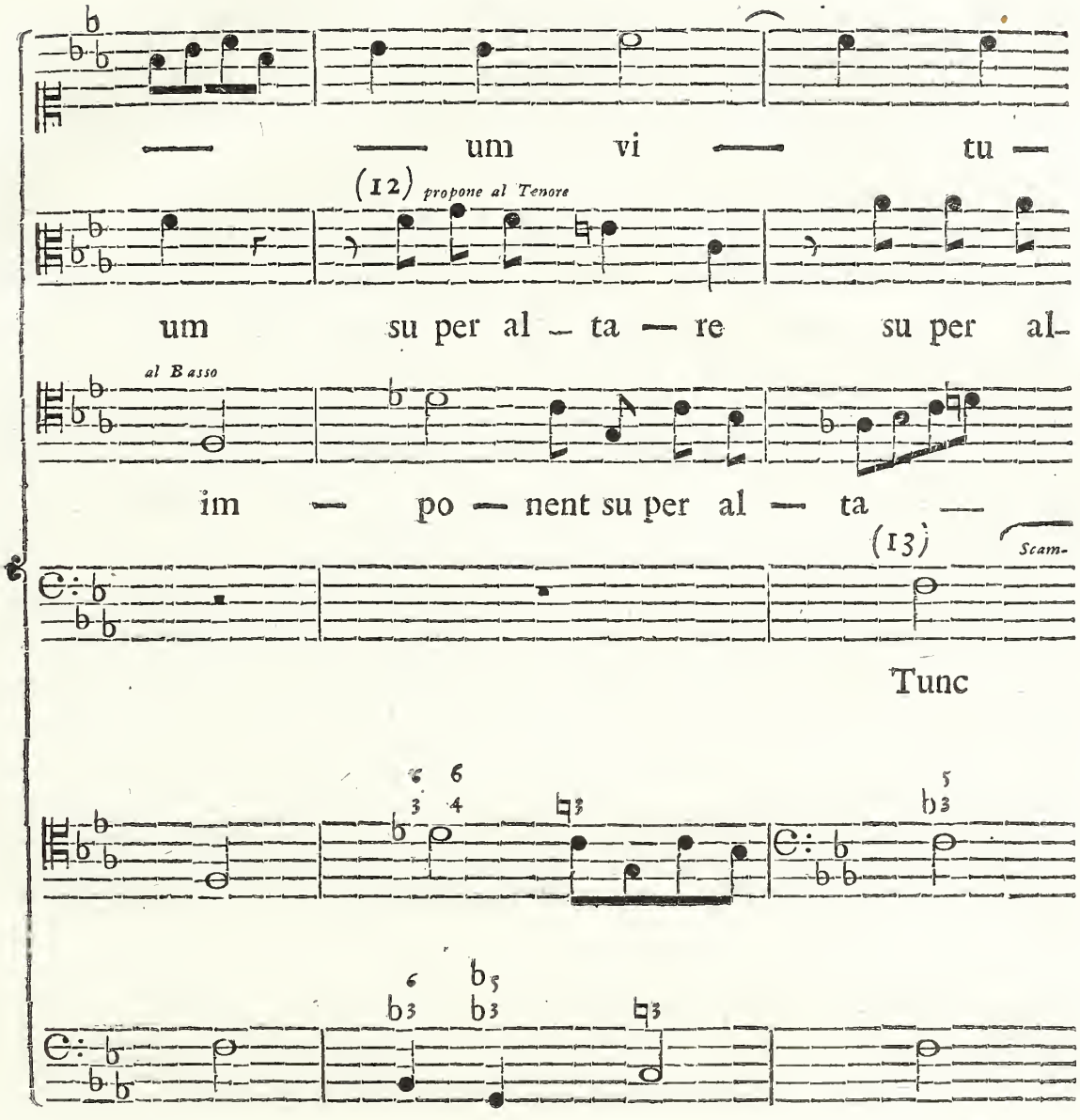
(8) *Così ancora il* Basso *che sta qui per il* Contrassoggetto, *dirò che conviene fedelmente con quanto fece il Contralto al num.* (4).

(9) *Il* Contralto *rinnova qui la* Proposta, *e colla solita Imitazione corrispondente a quella del secondo* Soggetto, *passa graziosamente al Tuono della quarta corda* F.



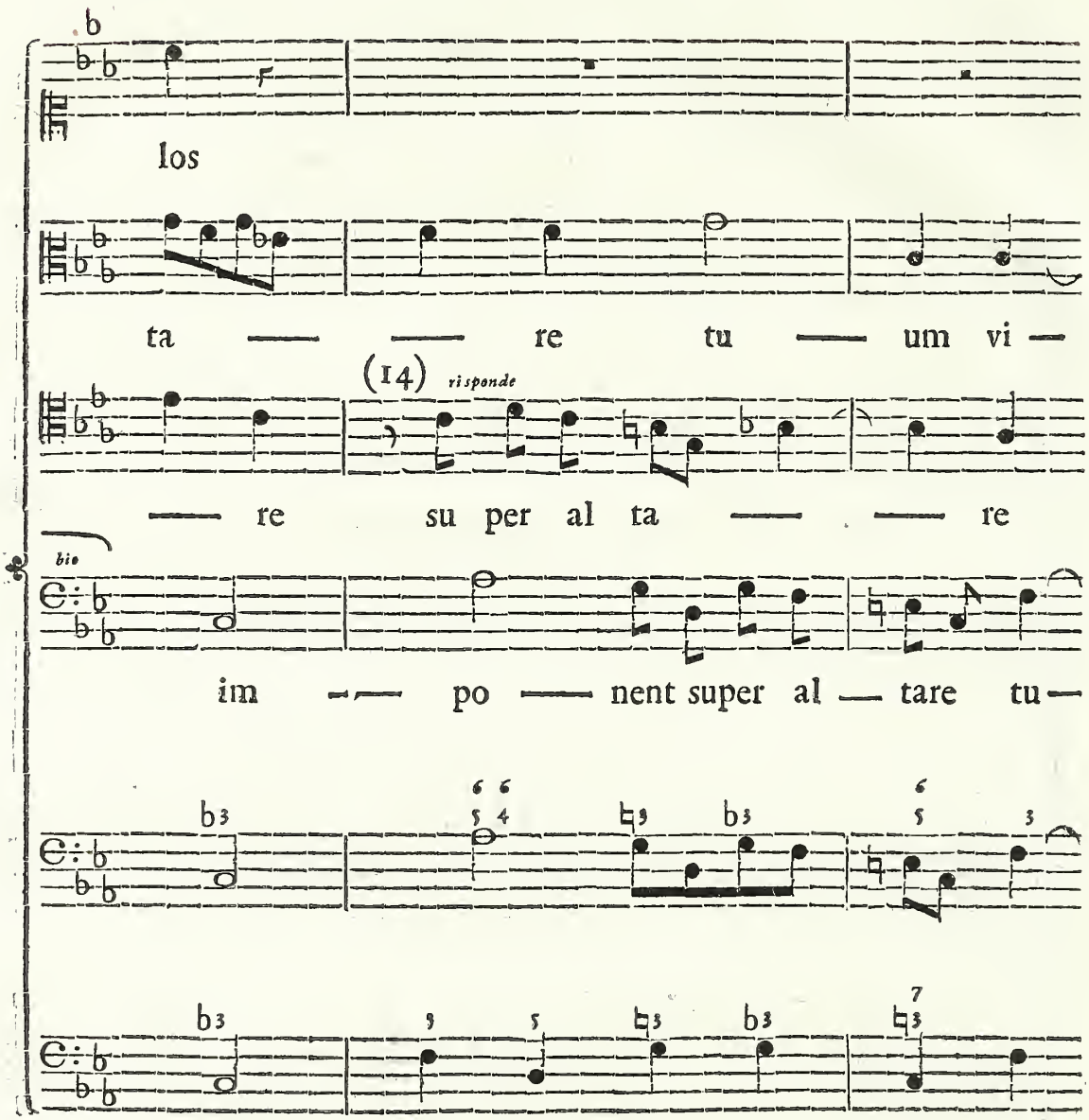
(10) *Il secondo* Soggetto, *ch' eseguisce il Soprano, conviene totalmente a quello, che fece il Contralto al num.* (7).

(11) *Questa nuova* Proposta, *secondo l' ordine incominciato, spetta al Tenore; e questo forma il suo Attacco sulla corda* C, *che dapprincipio era tuonale, ed ora figura la quinta del nuovo Tuono stabilito su la lettera* F. *Dalla detta Quinta, col salto ancora di quinta, si porta sulla corda* F; *e immediatamente sbalza alla sua sesta, e si appoggia poi di grado alla sua propria quinta; e per non replicare le stesse parole, dirò, che perfettamente corrisponde fina alla Pausa alla* Proposta *del Basso al num.* (5).



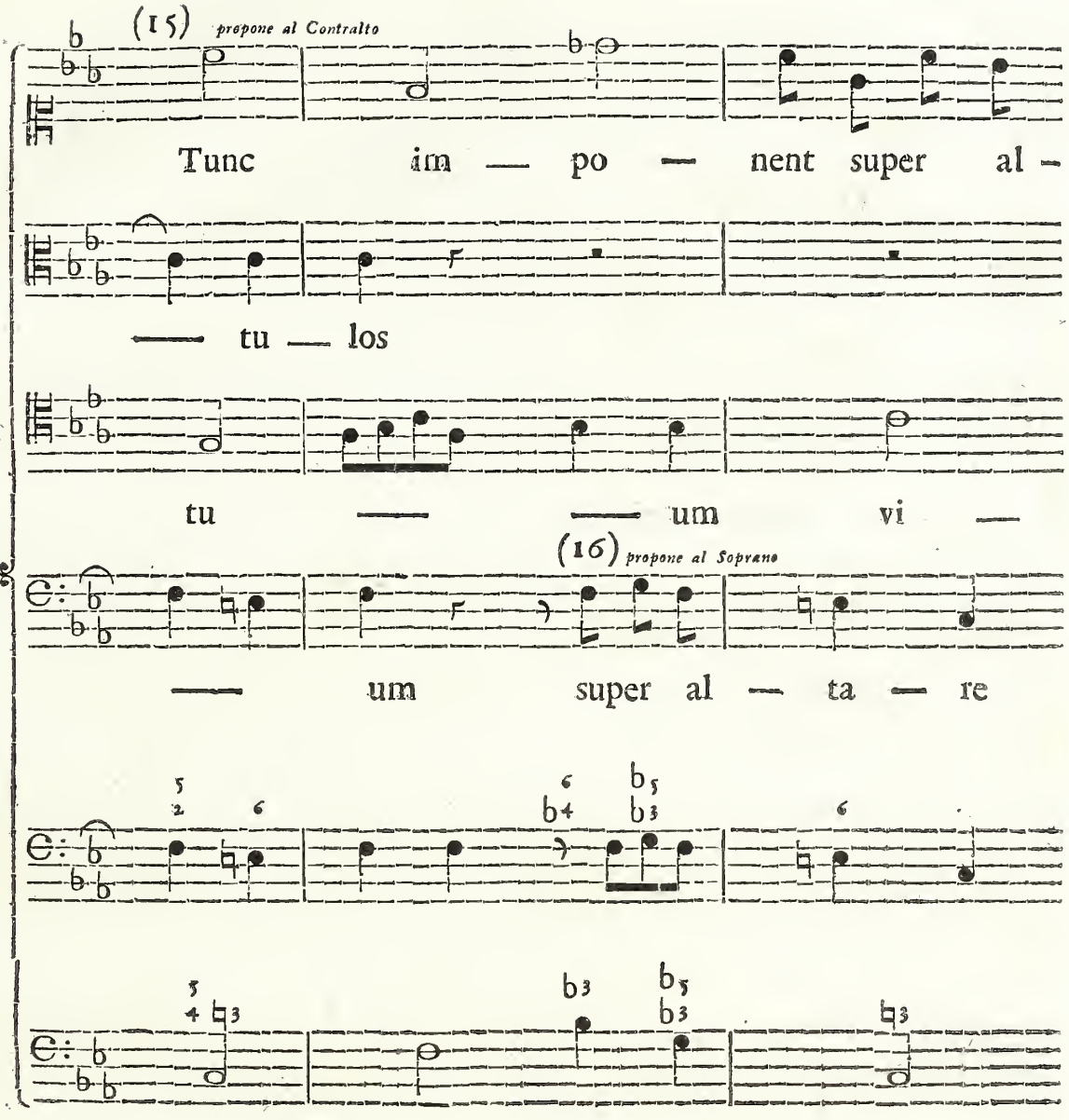
(12) *Il* Contrassoggetto, *ch'eseguisce il Contralto, corrisponde ottimamente ancor questo fino alle Pause, a quello che fece il Tenore al num.*(6).

(13) *A questa nuova* Proposta *risponde il* Basso, *che attaccando su la corda per ora tuonale, e adoperando lo* Scambio, *fa un salto discendente di quarta, portandosi così*



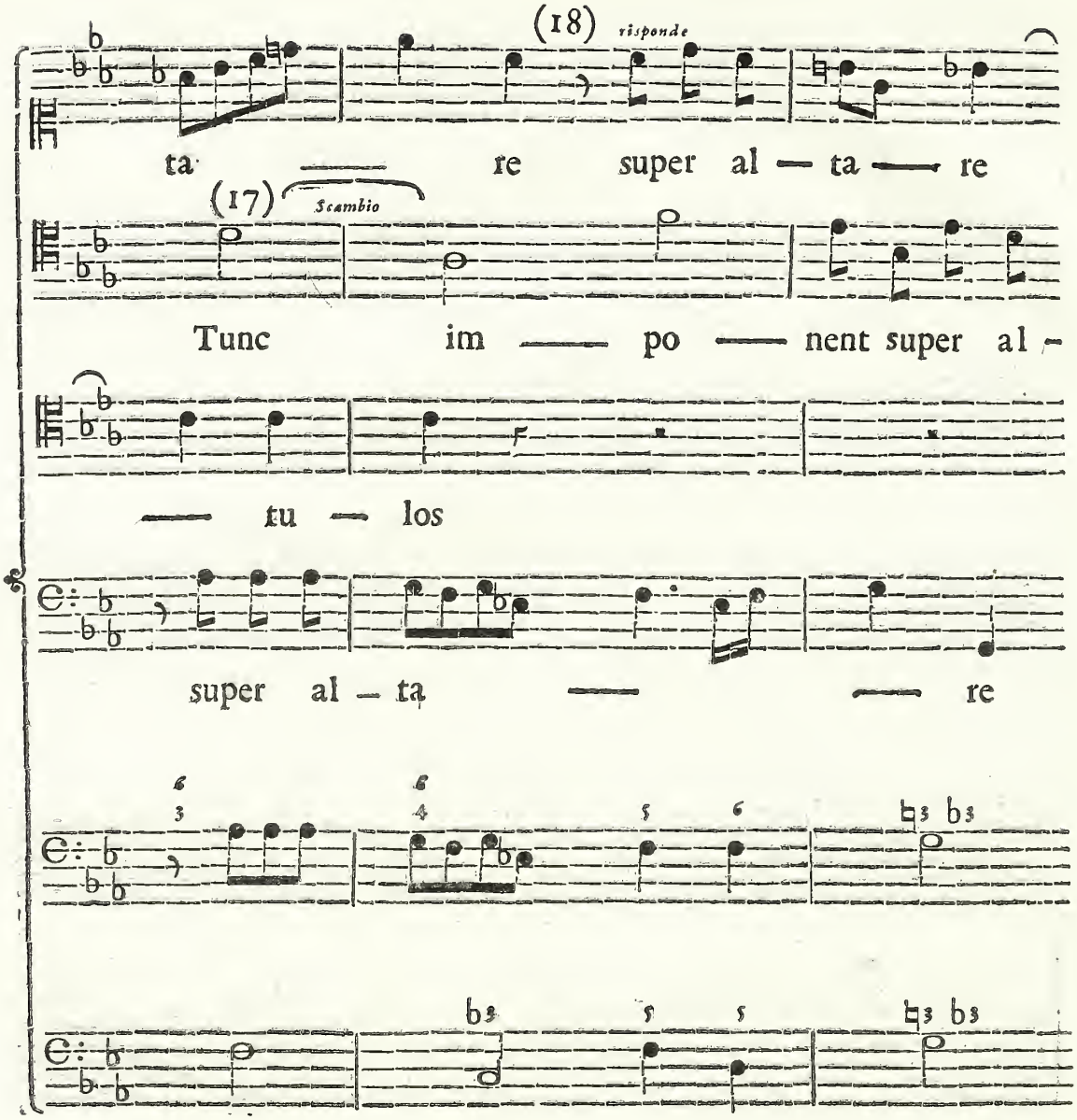
alla sua quinta in grave; ma senz'altro discorso, basterà il dire, che totalmente corrisponde alla Risposta *del Soprano segnata col num.* (7).

(14) *A questa* Risposta *del nuovo Tuono il* Tenore *è quello, ch'eseguisce il* Contrassoggetto; *ed a quello, che dal Basso fu eseguito al num.* (8), *si troverà uniforme.*



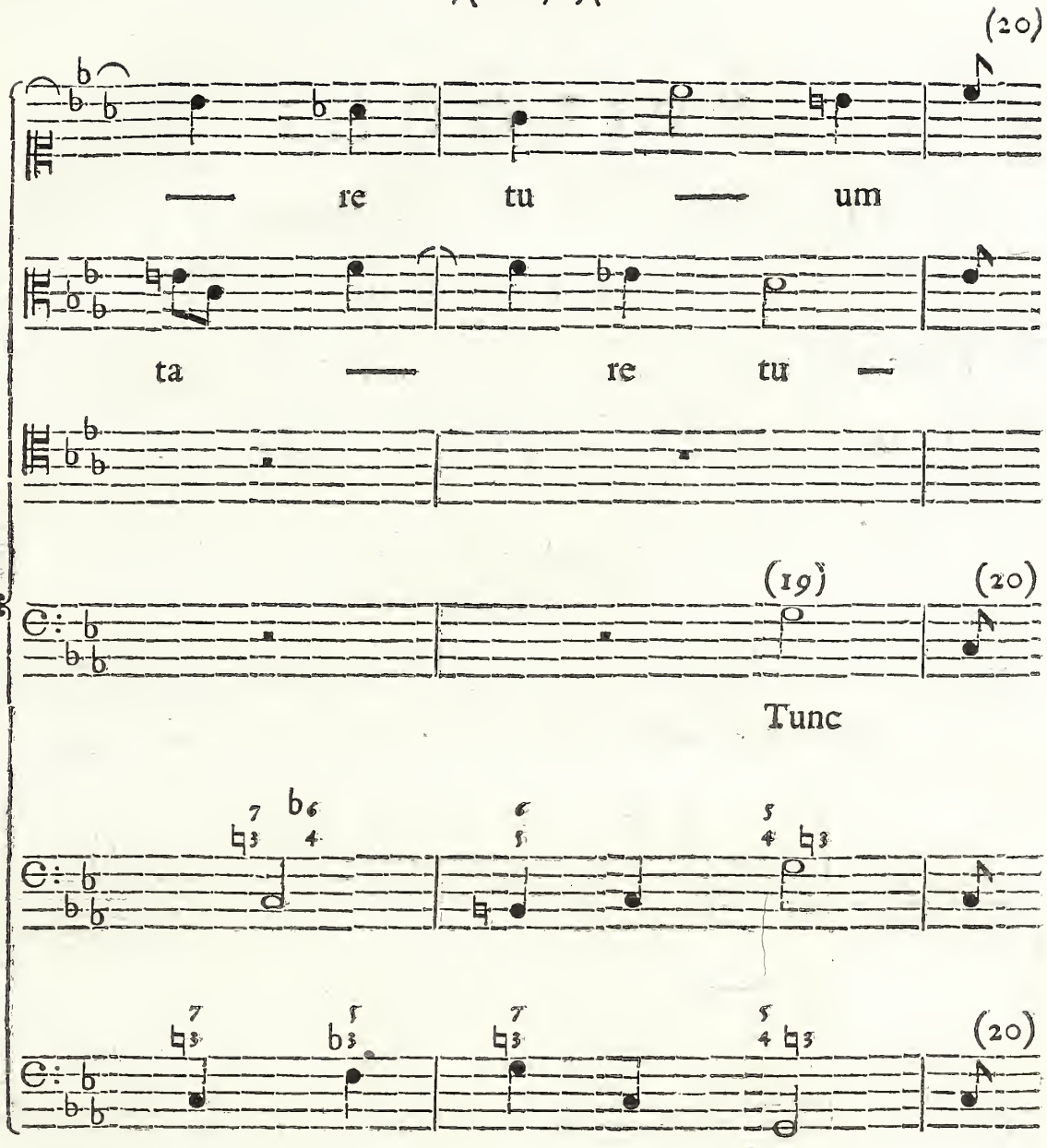
(15) *Questa è la* Proposta *del nuovo Tuono, che già dal Tenore fu eseguita al num.* (11) *la quale vien replicata dal Soprano, col solo divario dal grave in acuto.*

(16) *Il* Contrassoggetto *poi di questa replica lo eseguisce il Basso, che al confronto di quello ch' eseguì il Contralto si troverà lo stesso, eccettuato però un picciolo ornamento, ossia maniera di cantare, che in sostanza poi alla cosa istessa si riduce.*



(17) *Ora abbiamo la replica della* Risposta *spettante al Tuono della quarta corda, la quale paragonata alla prima* Risposta *eseguita dal Basso al num.* (13) *è simile fino alla penultima battuta; mentre la presente* Risposta *varia gli accidenti, e si dilunga dippiù per mezza battuta, a cagione di ricondurre l' Attacco, colla maggior proprietà alla corda principale.*

(18) *Il Contrassoggetto poi che l' accompagna, per la stessa ragione si unisce in Armonìa alla rispettiva sua* Risposta.



(19) *Ecco la indicazione dell' Attacco, che fa il Basso per la corda principale, e qui termina l' Esemplare.*

(20) *Per condurre al suo termine la presente* Fuga, *abbiamo ancora quattro Attacchi di* Proposta *e* Risposta. *Il primo Attacco già si è veduto, che lo eseguisce il* Basso, *ed il* Tenore *stà per la* Risposta. *La replica della* Proposta *la eseguisce il* Contralto, *ed il* Soprano *per la* Risposta. *Terminati questi Attacchi, la* Fuga *non ha* Epilogo: *ma solamente due battute e mezza di Cantilene analoghe al* Contrassoggetto, *colle quali si va disponendo l' Autore ad una armoniosa Cadenza Ecclesiastica chiamata Plagale, e così dà termine alla* Fuga.

EPILOGHI

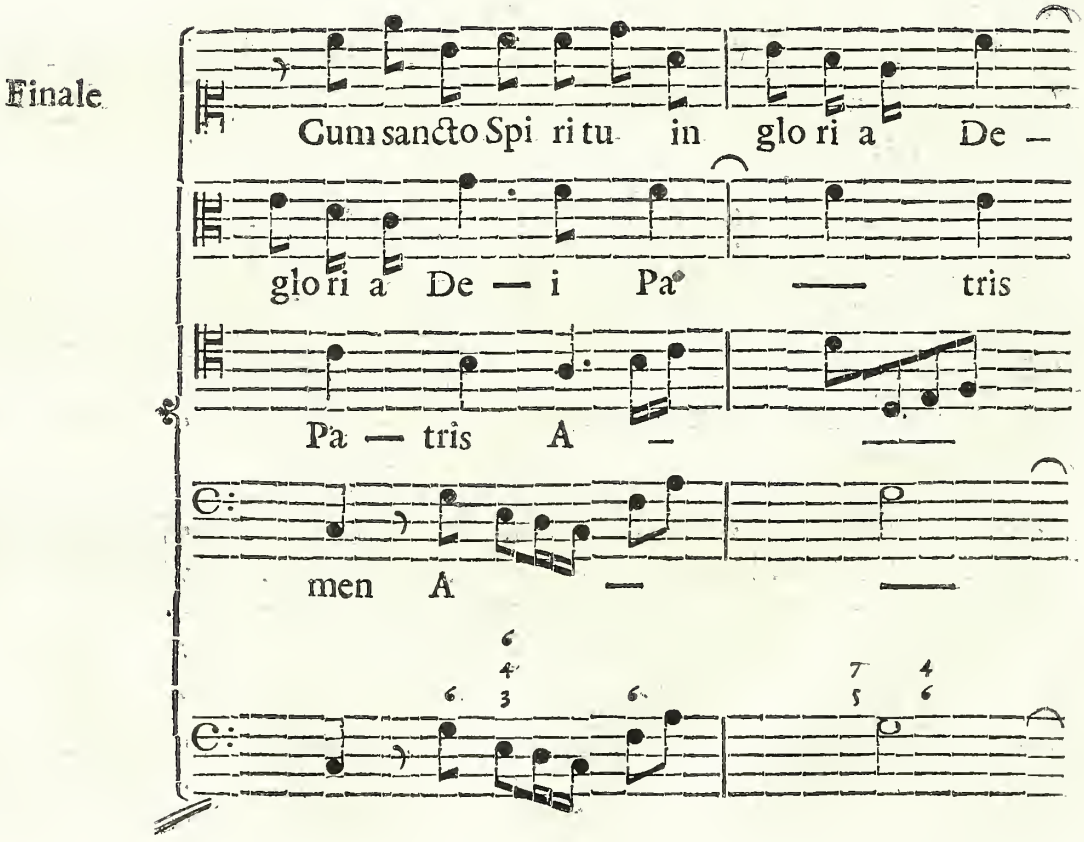
DEI SOGGETTI TUONALI,

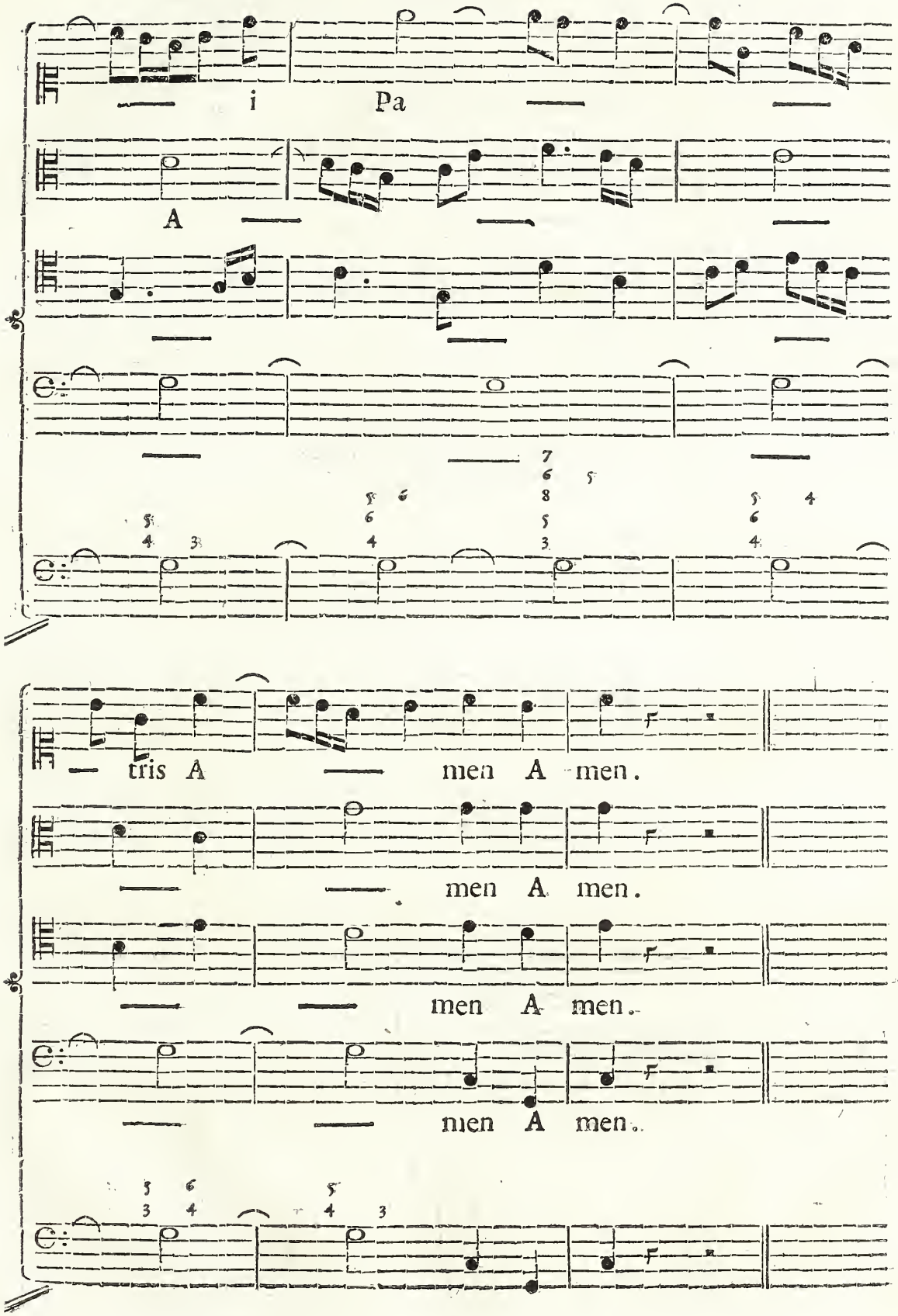
OSSIANO

I RISTRETTI DI PROPOSTA E RISPOSTA

SOLITI USARSI NEL DAR TERMINE ALLE FUGHE.

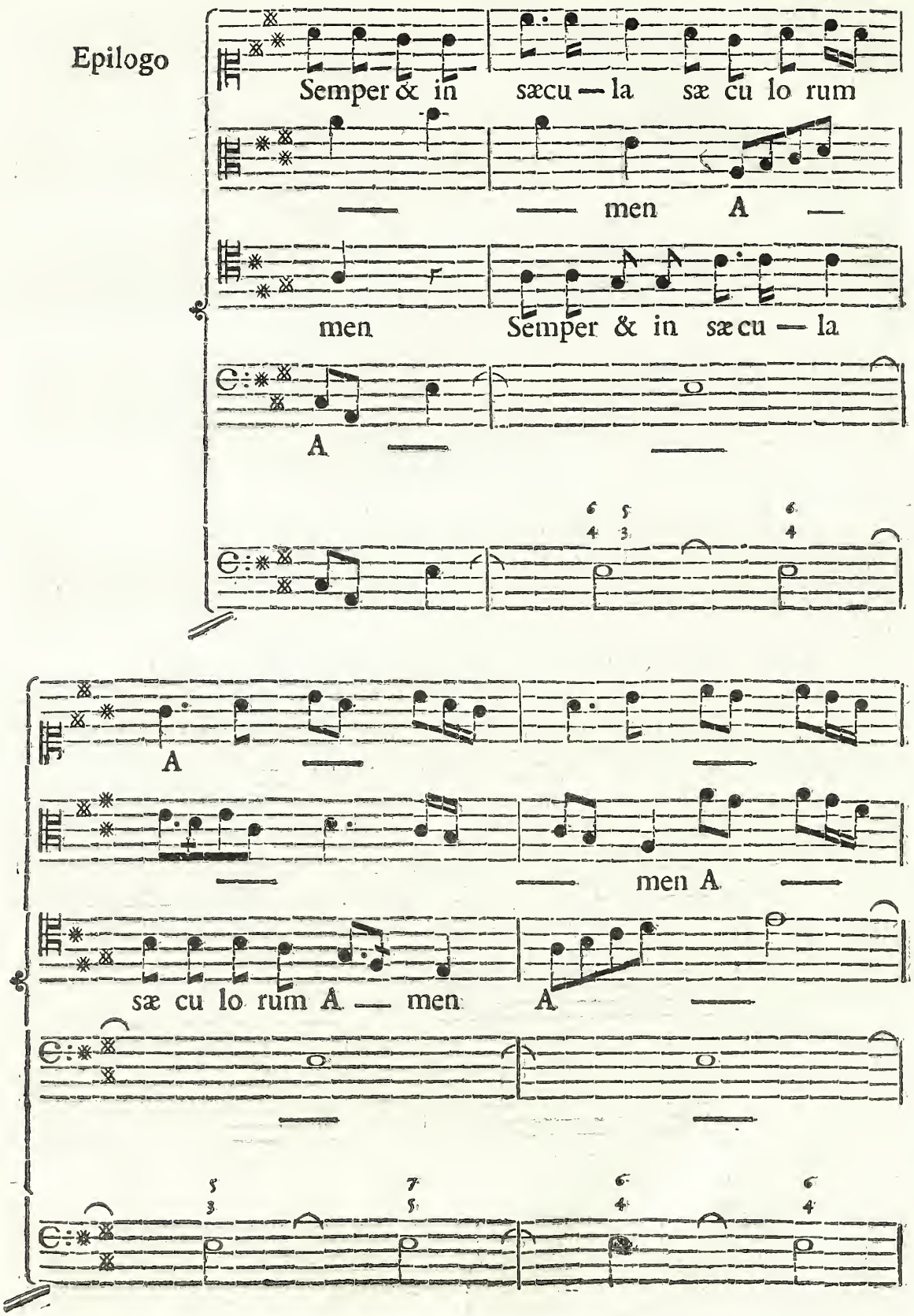
Nel Gloria *in* C. *con Sette Versi.*

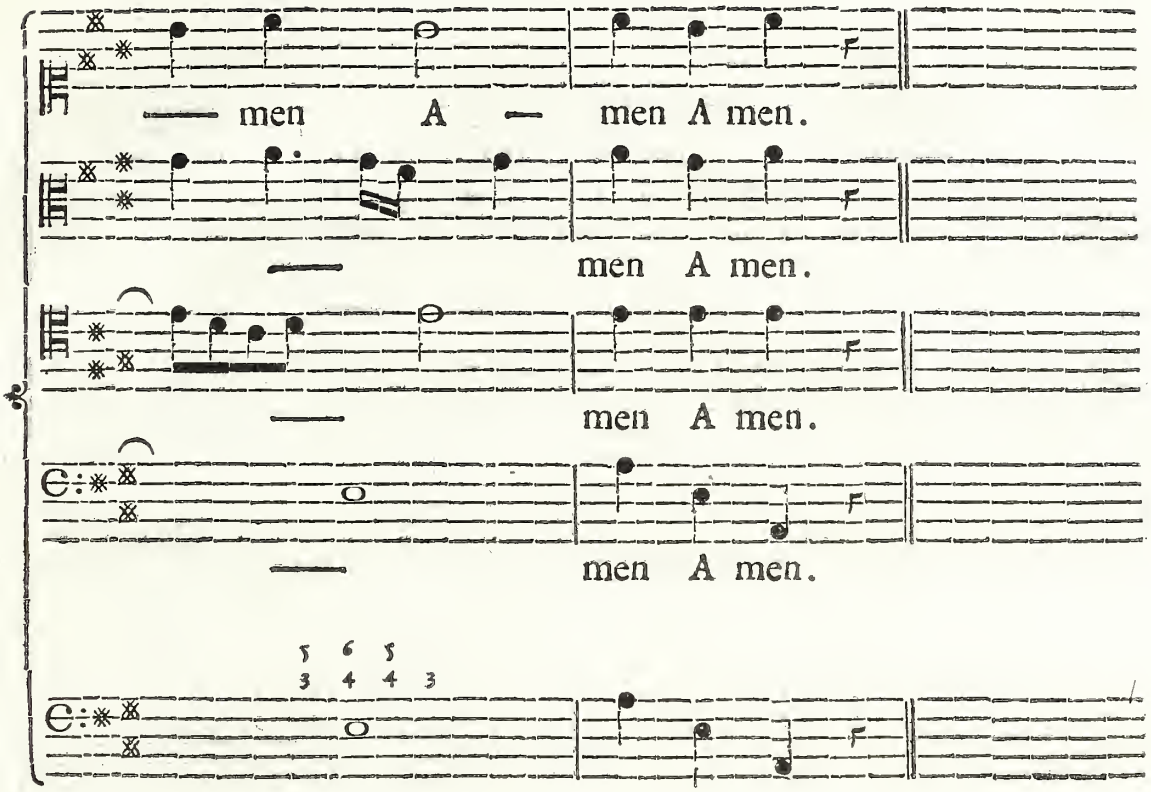



i Pa
A
tris A men A men.
men A men.
men A men.
men A men.

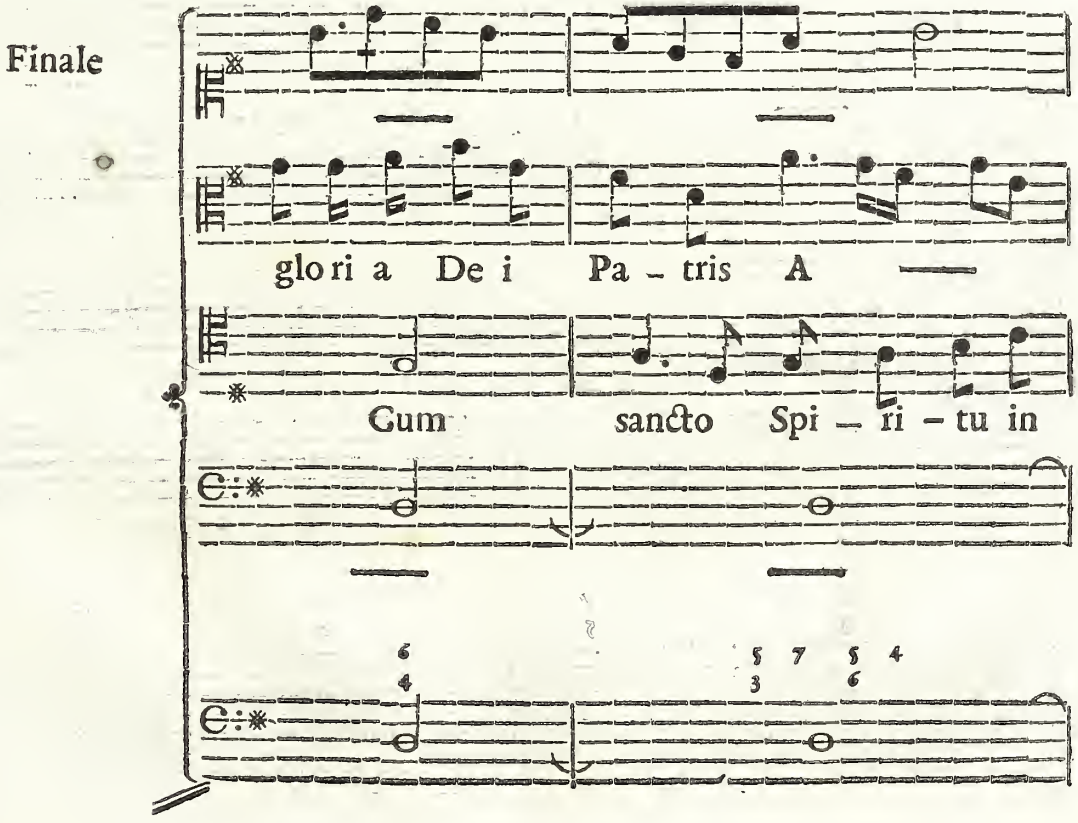
Nel Domine ad adjuvandum *in* A. *per Terza Maggiore.*

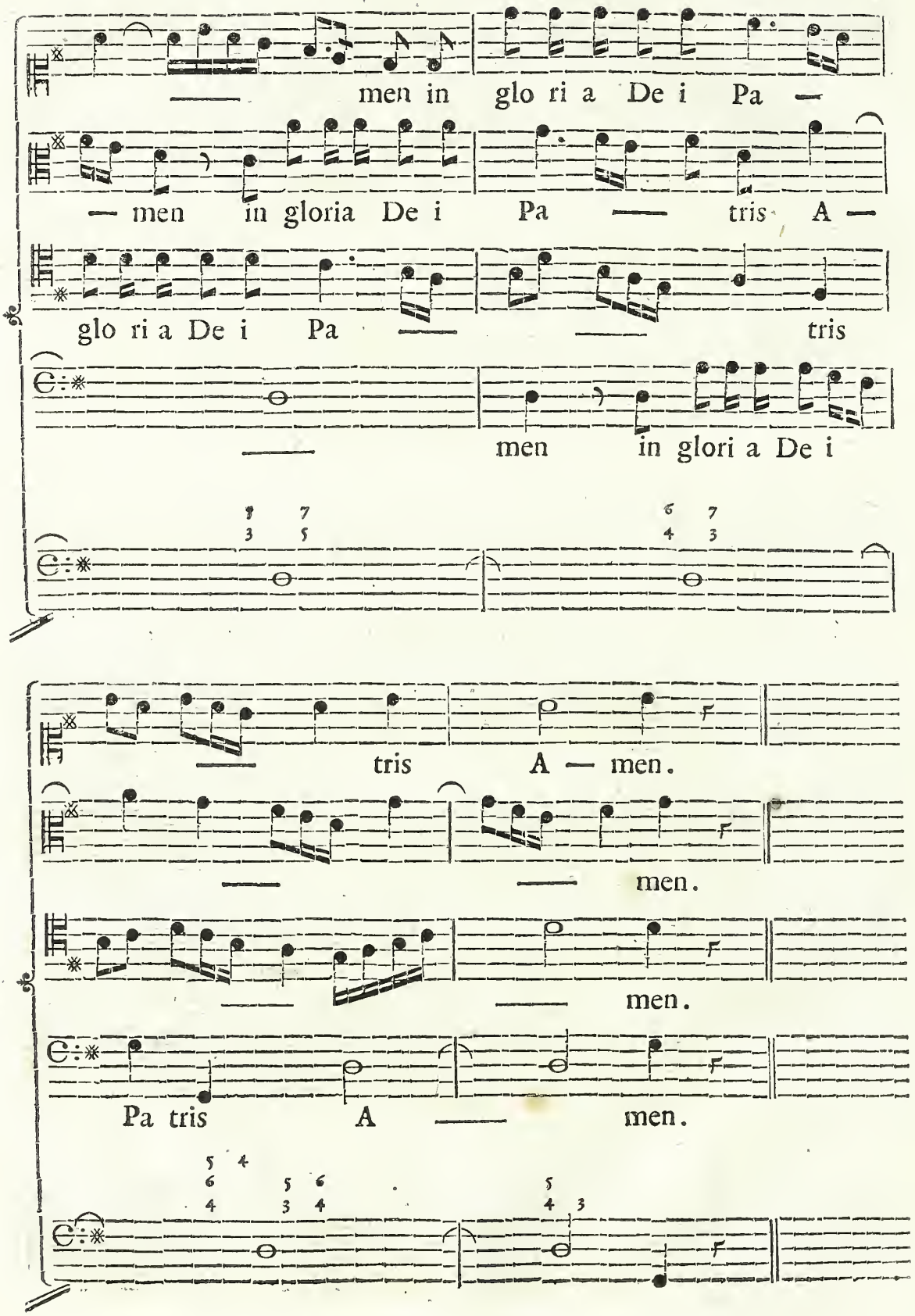
Epilogo





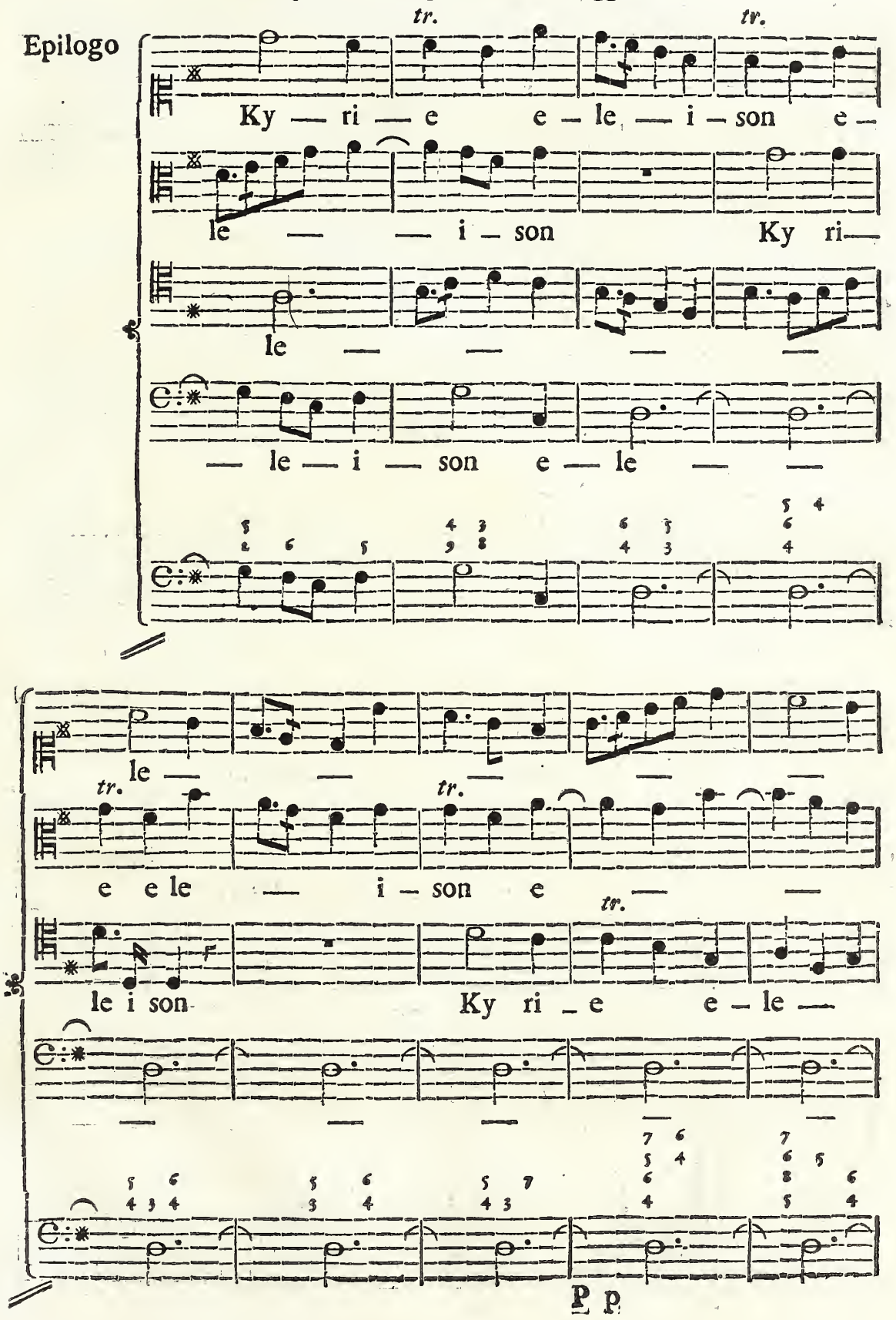
Nel Gloria *in* G. *per Terza Maggiore con cinque Versi.*

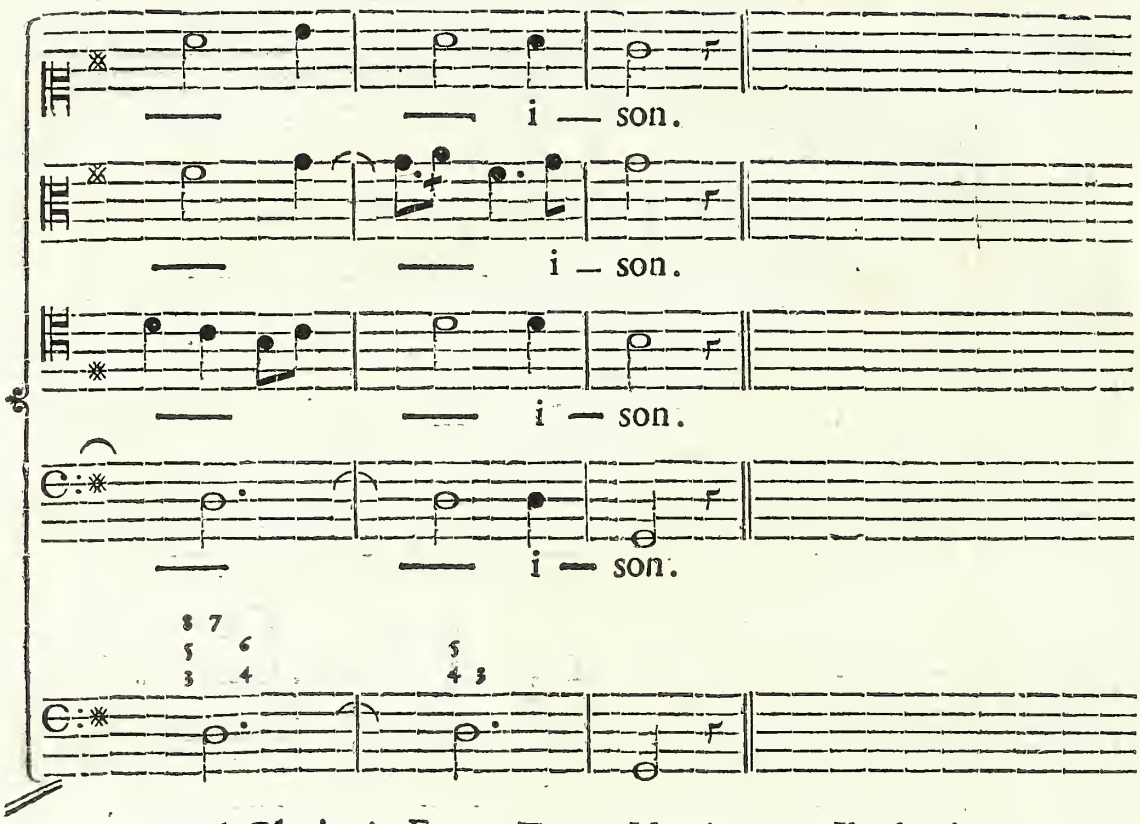



men in glo ri a De i Pa —
— men in gloria De i Pa — tris A —
glo ri a De i Pa — — tris
— men in glori a De i
— tris A — men.
— — men.
— — men.
Pa tris A — men.

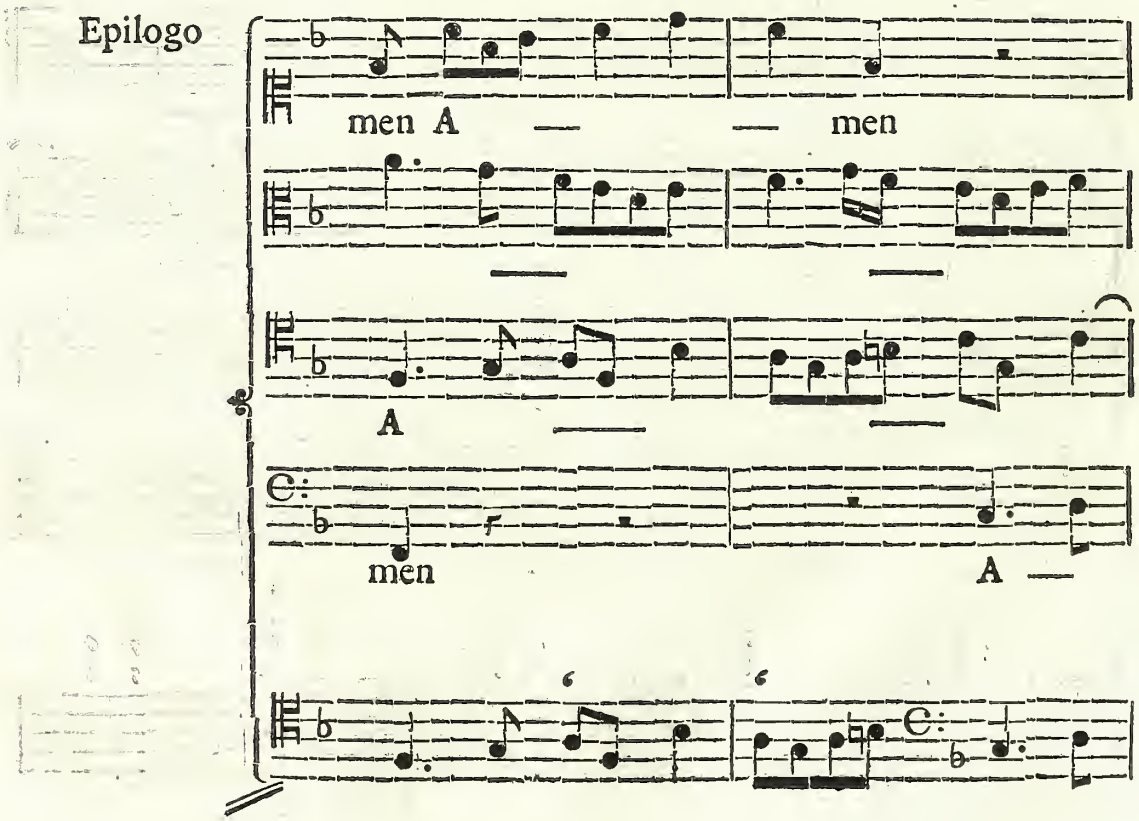
Nel Kyrie *in* G. *per Terza Maggiore.*

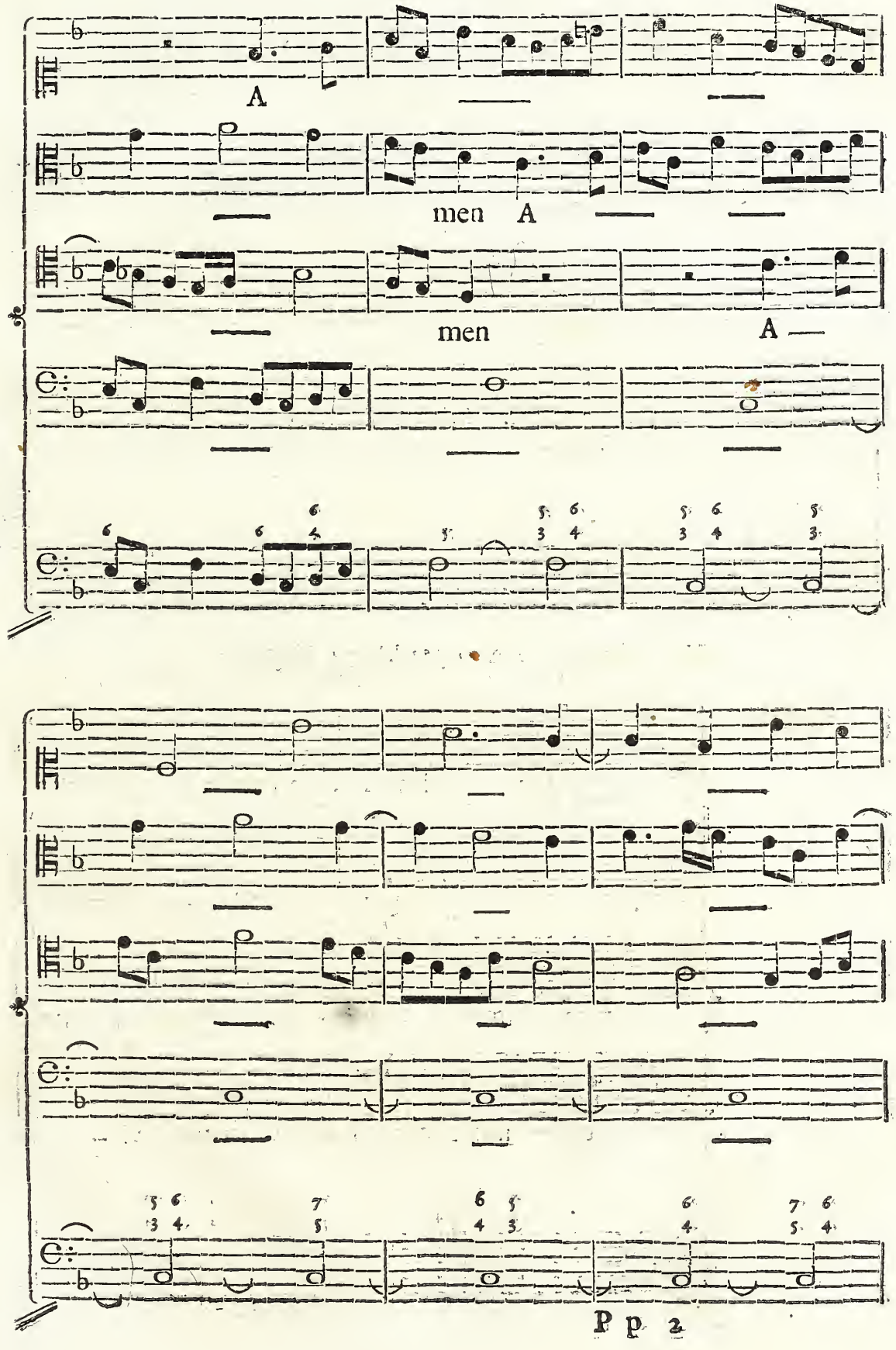
Epilogo



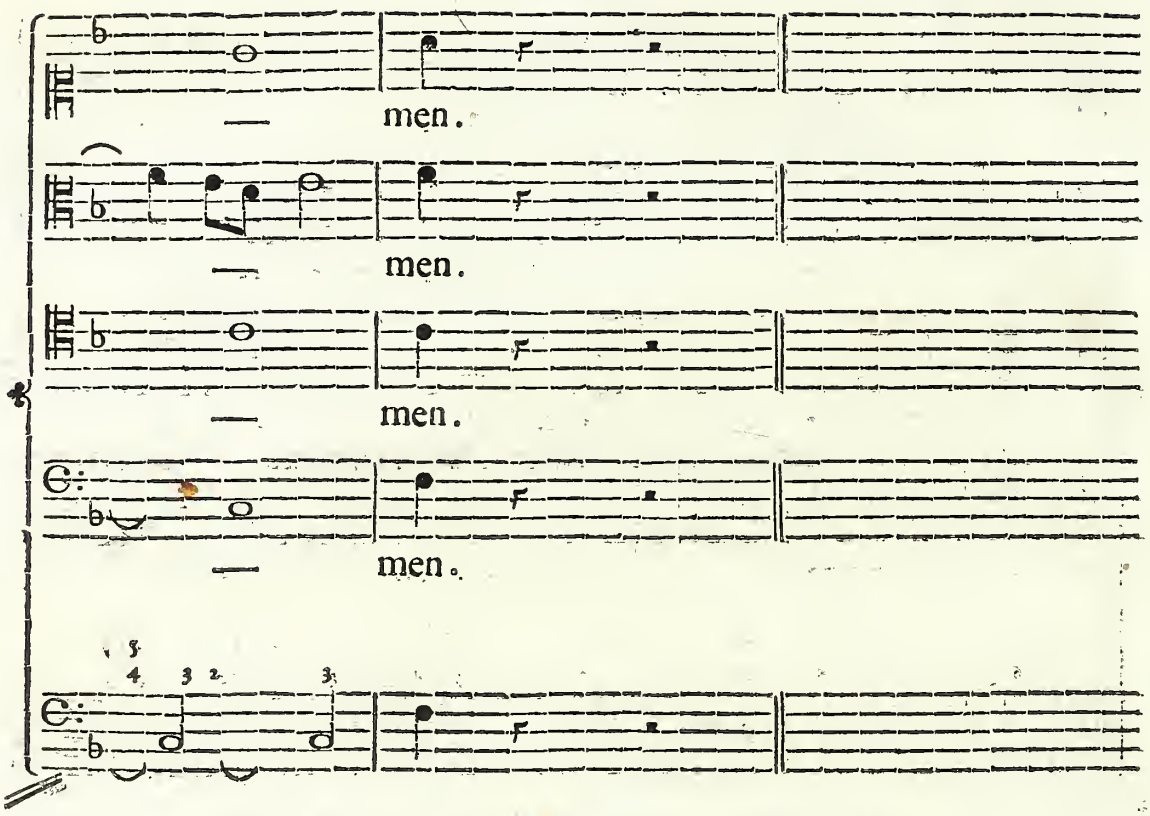


Nel Gloria *in* F. *per Terza Maggiore con Versi sei.*



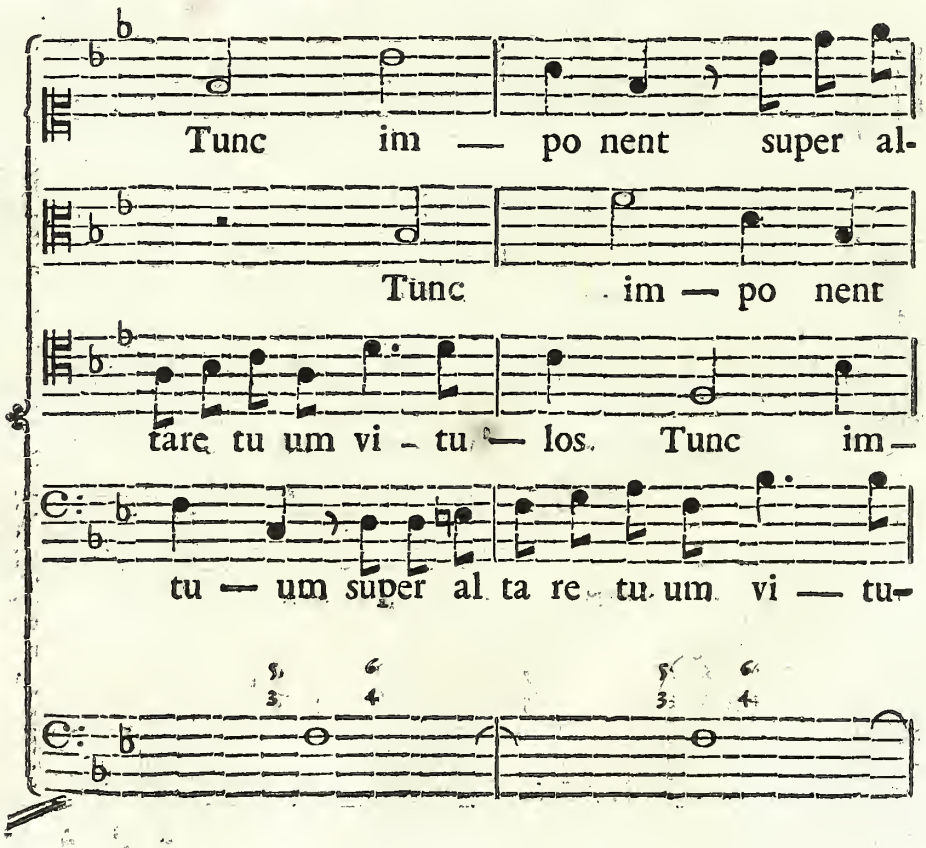


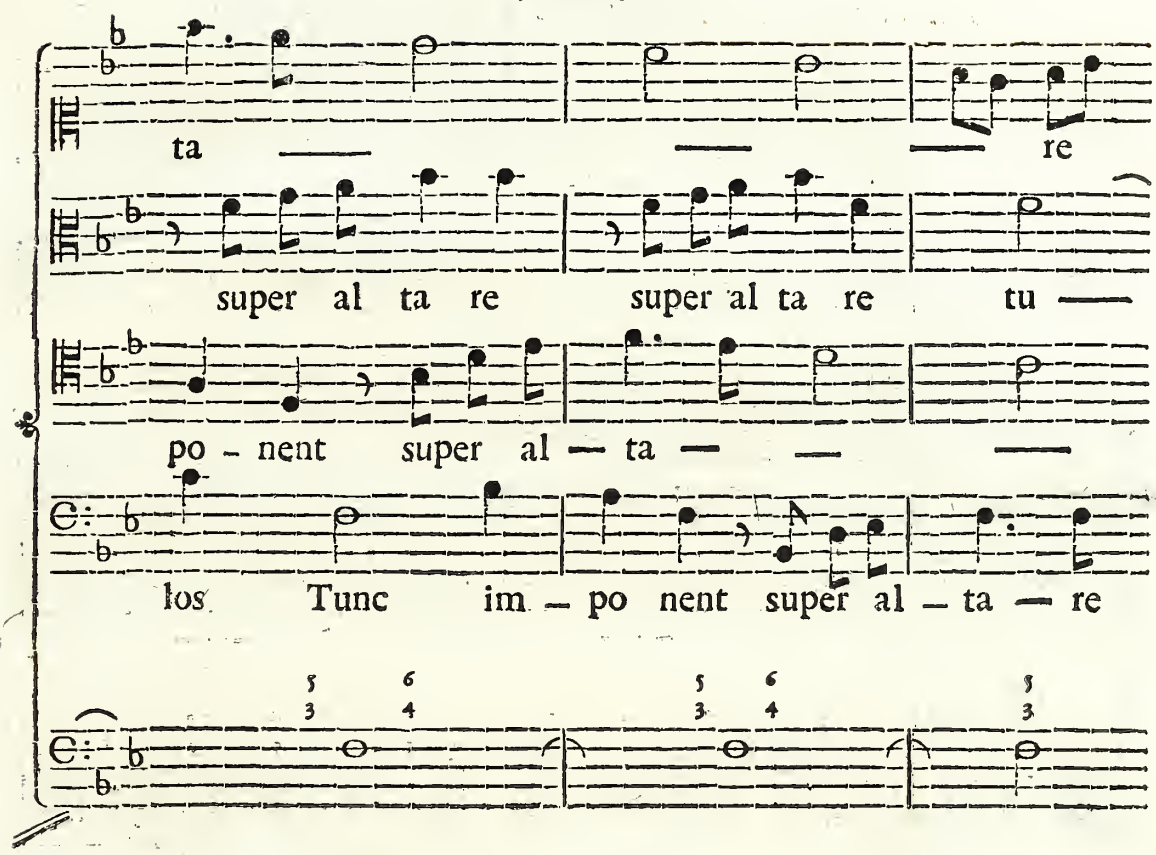
P p 2

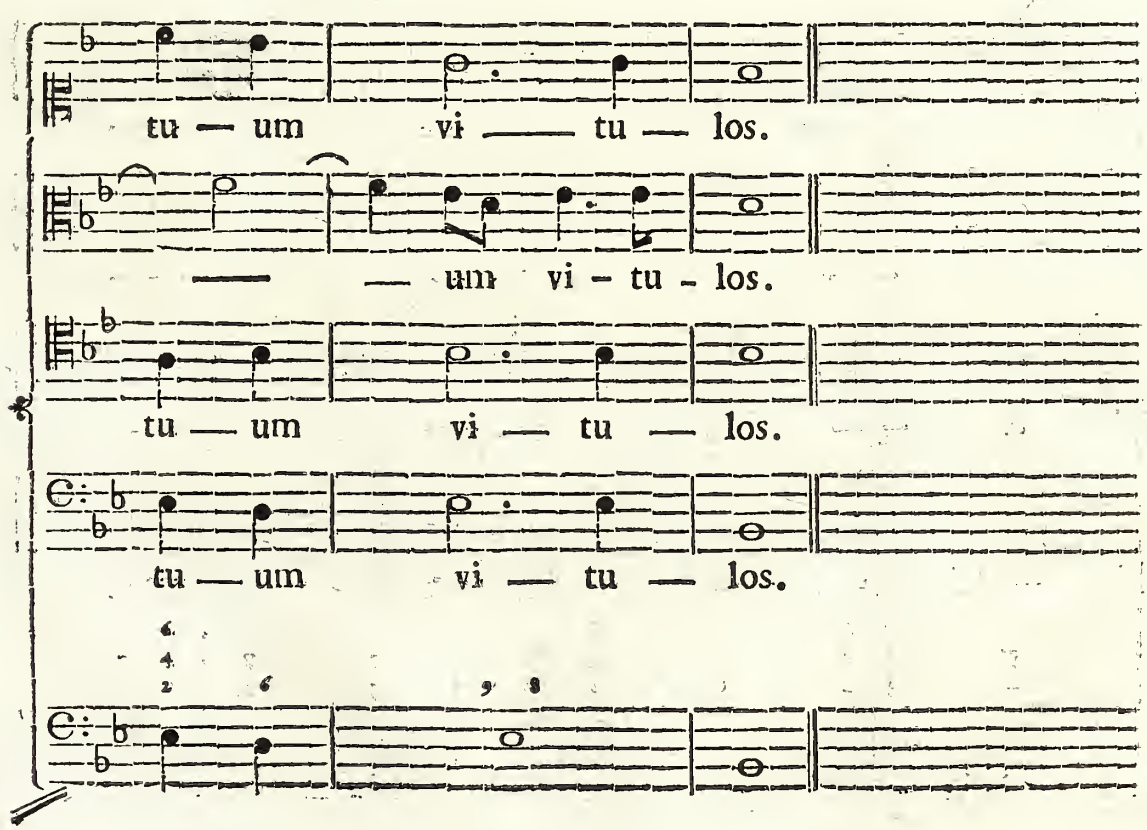


Nel Miserere *in* B♭ *per Terza Maggiore.*

Epilogo

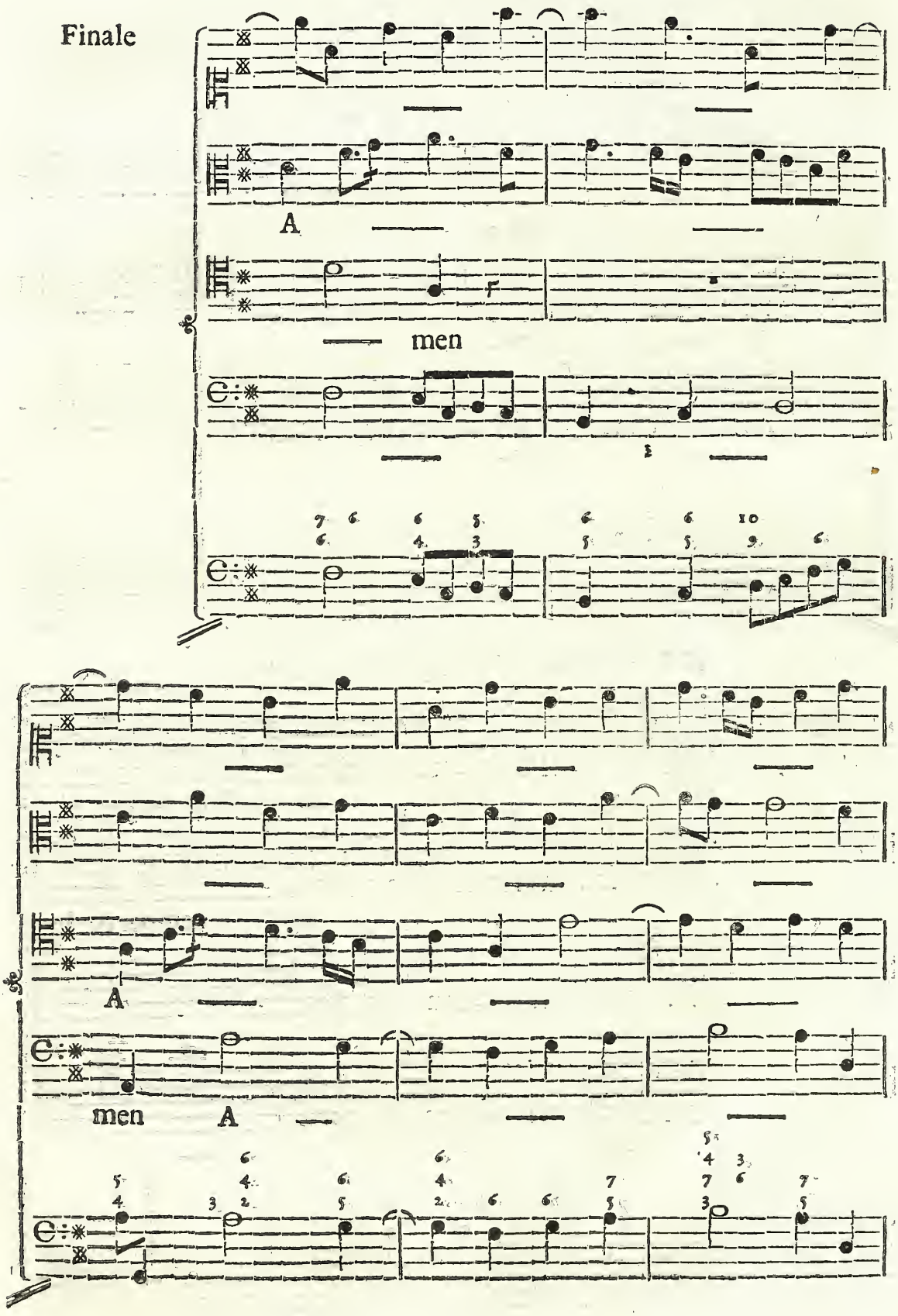


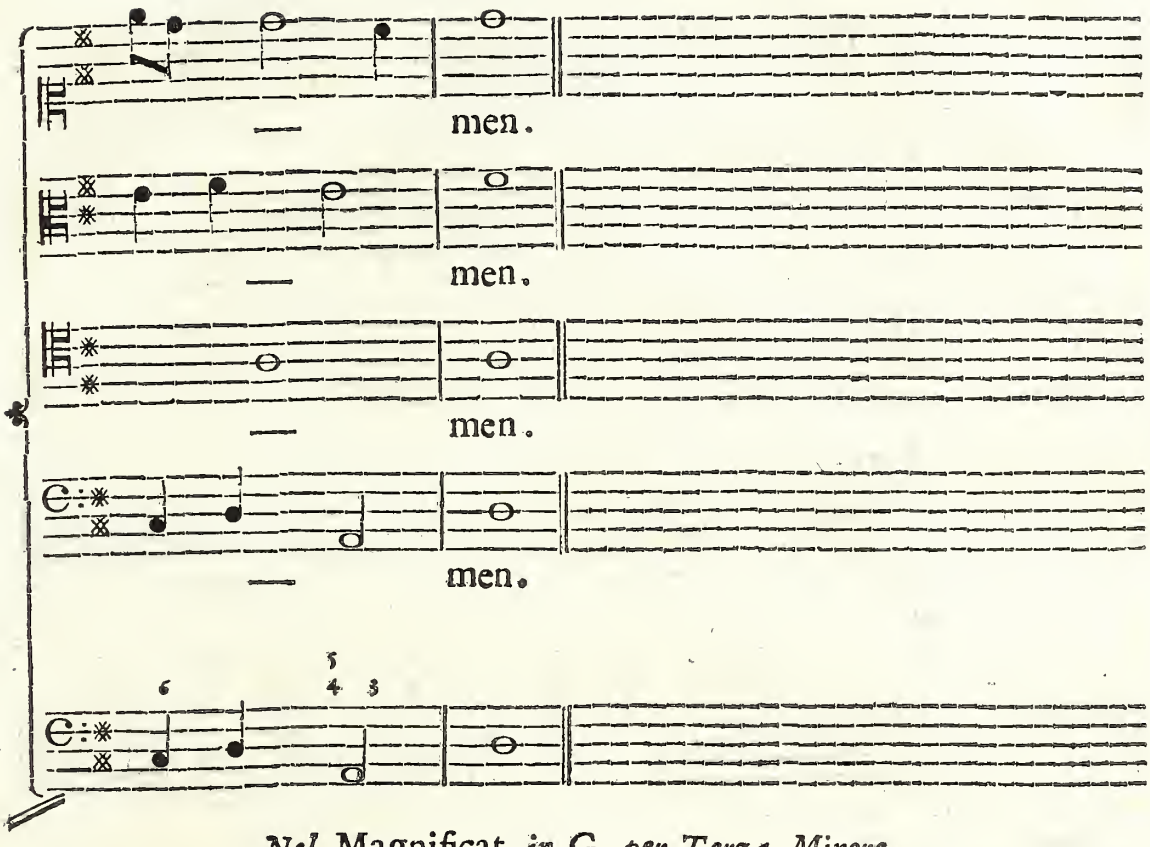

ta re
super al ta re super al ta re tu
po - nent super al — ta
los Tunc im — po nent super al — ta — re


tu — um vi — tu — los.
um vi - tu - los.
tu — um vi — tu — los.
tu — um vi — tu — los.

Nel Gloria *in* D. *per Terza Maggiore delle Brevi.*

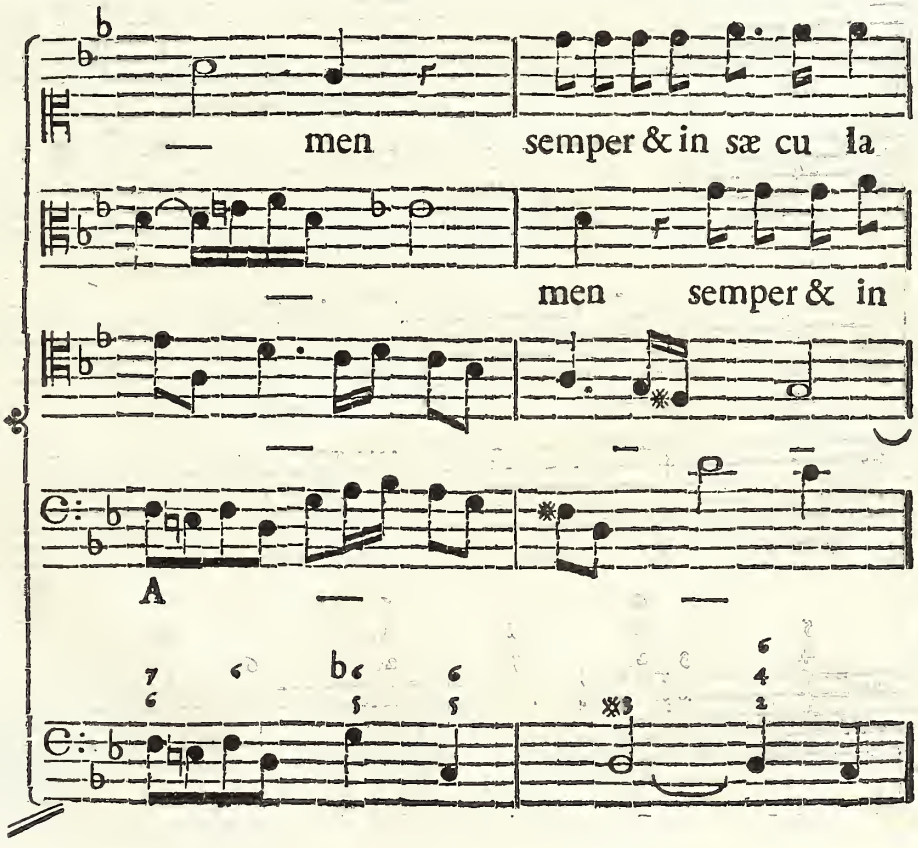
Finale

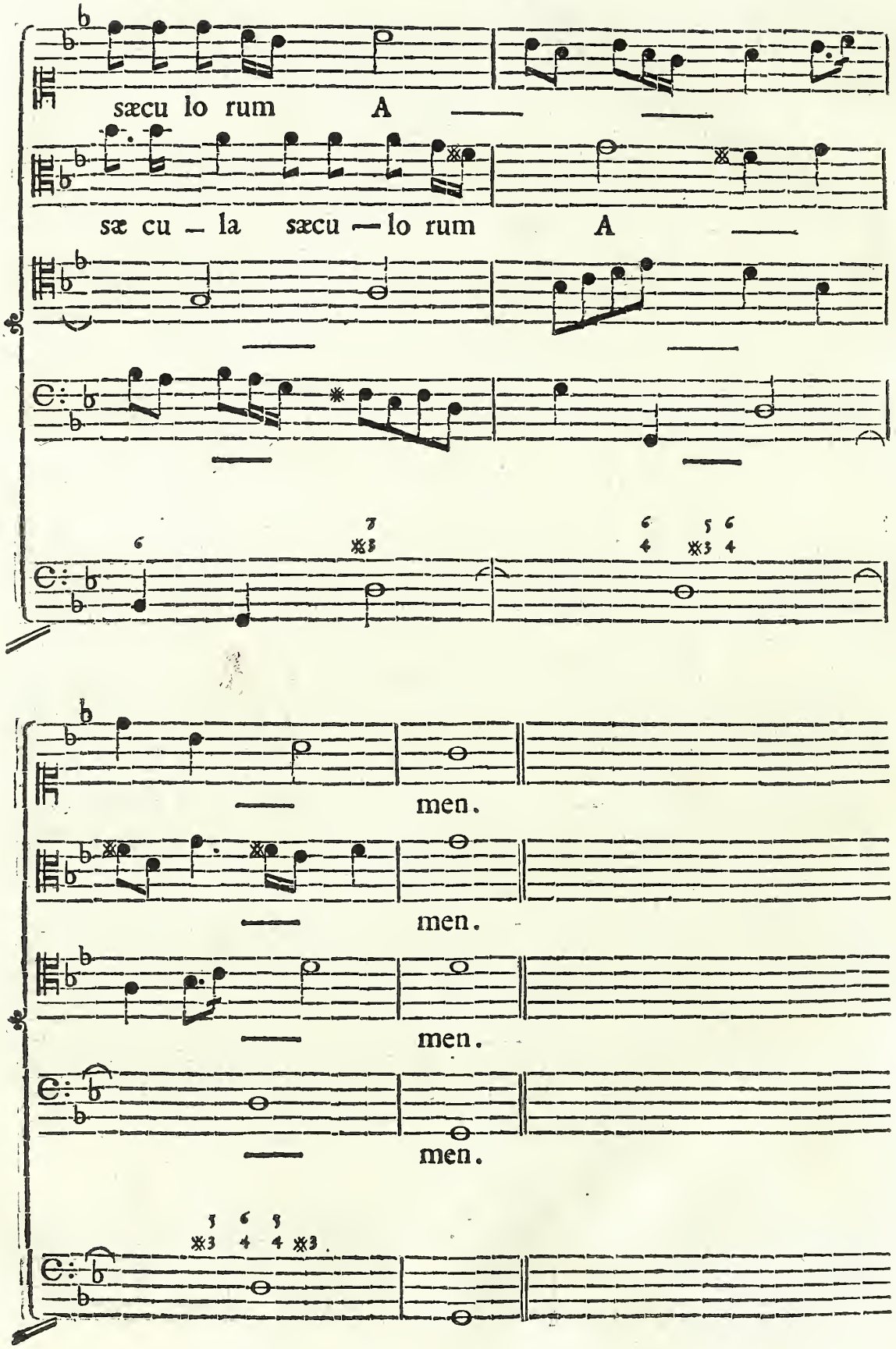




Nel Magnificat *in* G. *per Terza Minore*.

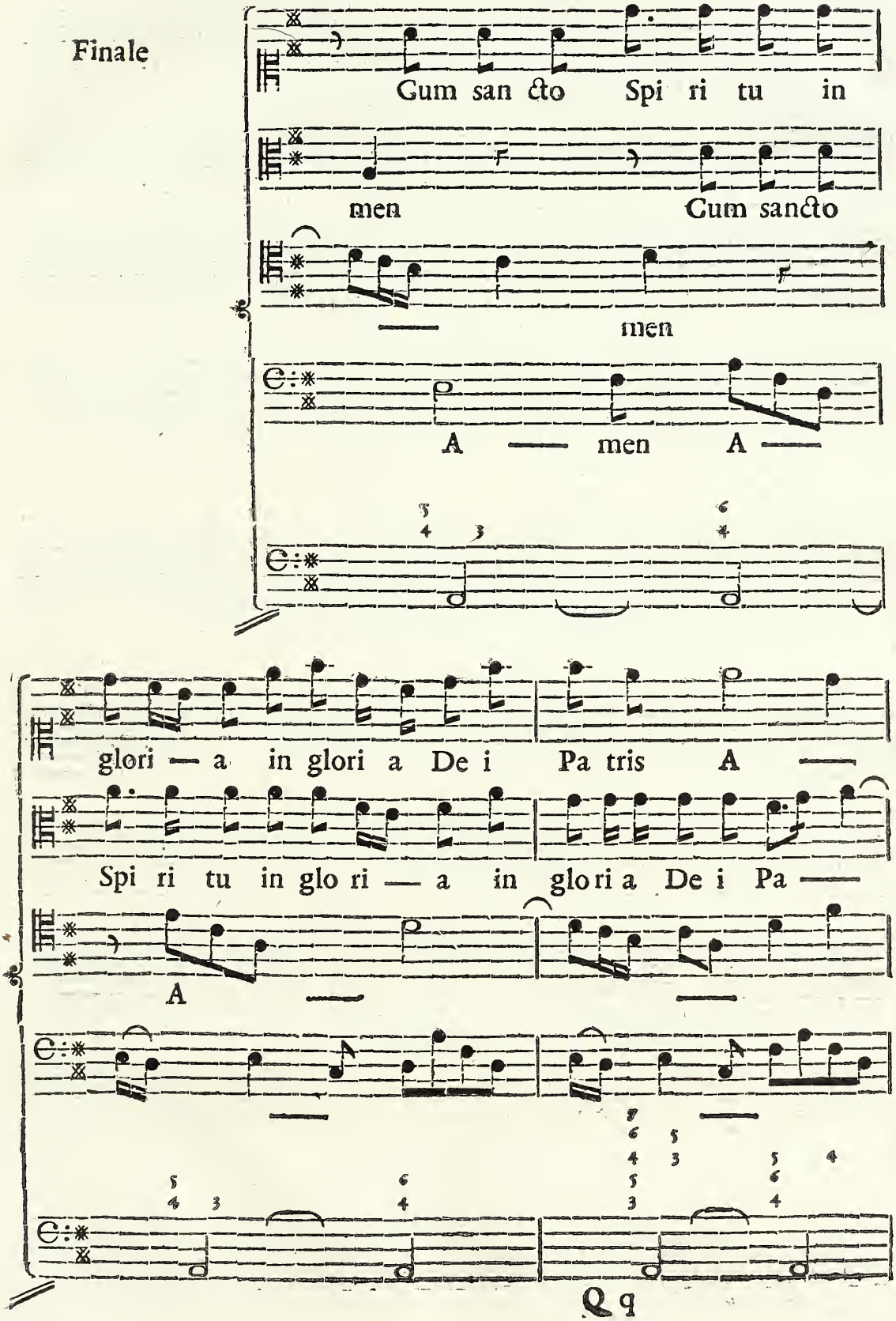
Epilogo

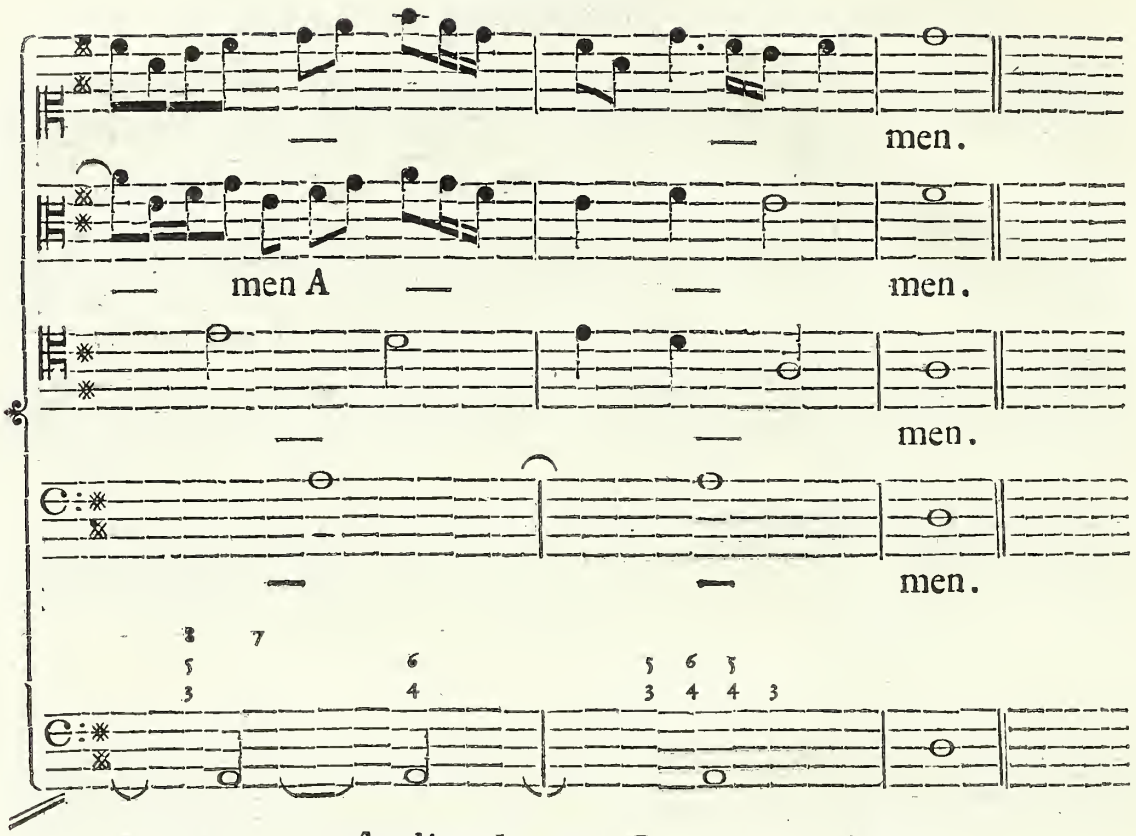



sæcu lo rum A
sæ cu – la sæcu – lo rum A
men.
men.
men.
men.

Nel Gloria *in* D. *per Terza Maggiore di quattro Versi.*

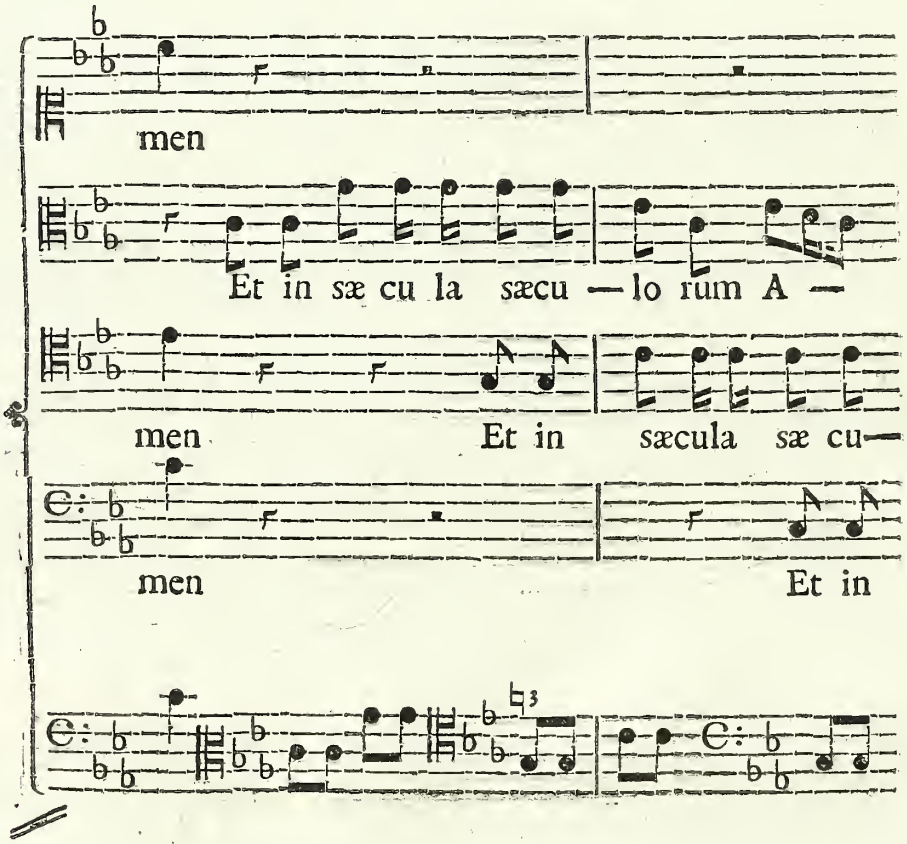
Finale

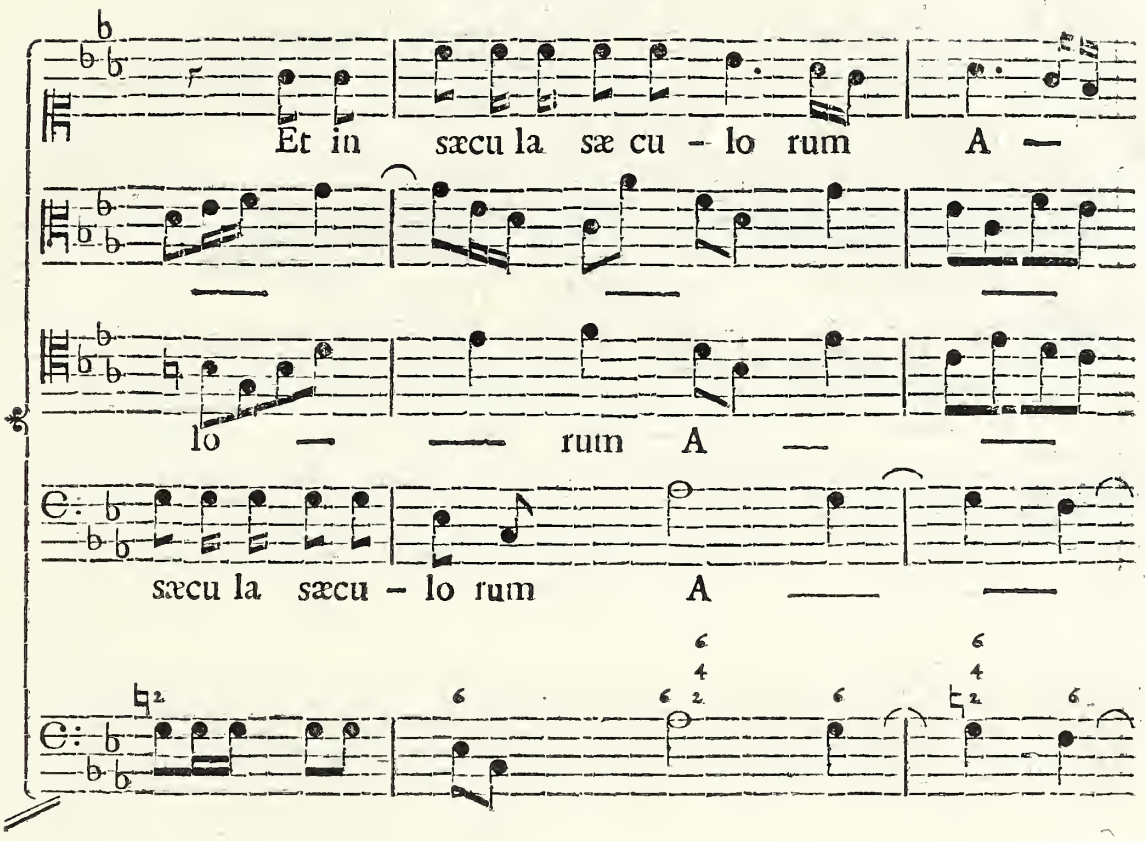


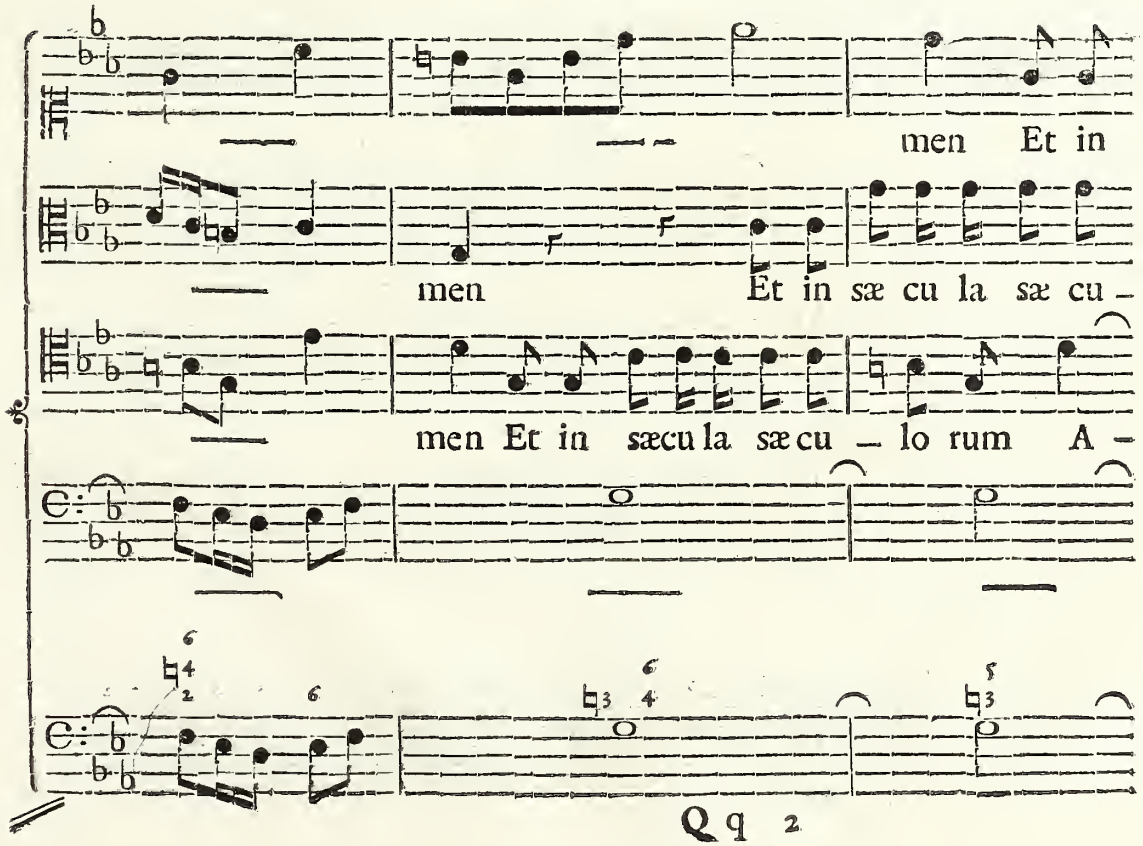


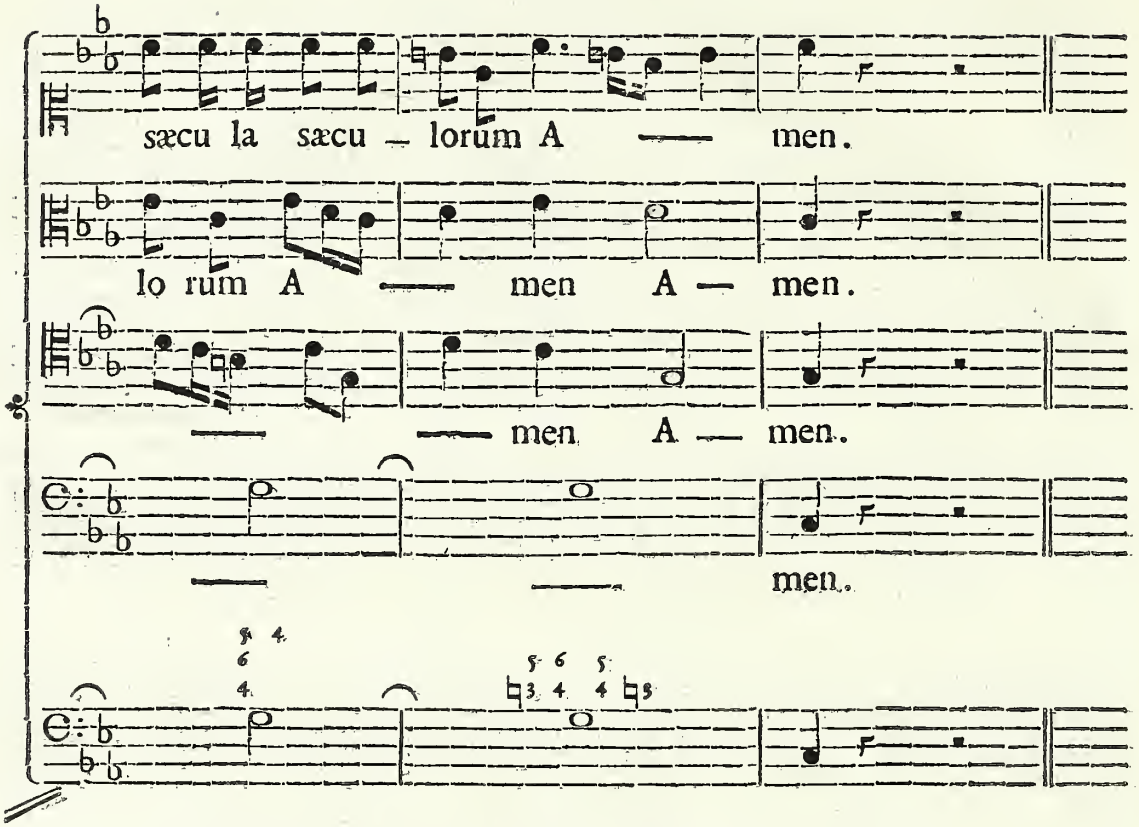
Nel De profundis *solenne in* C. *per Terza Minore*.

Epilogo



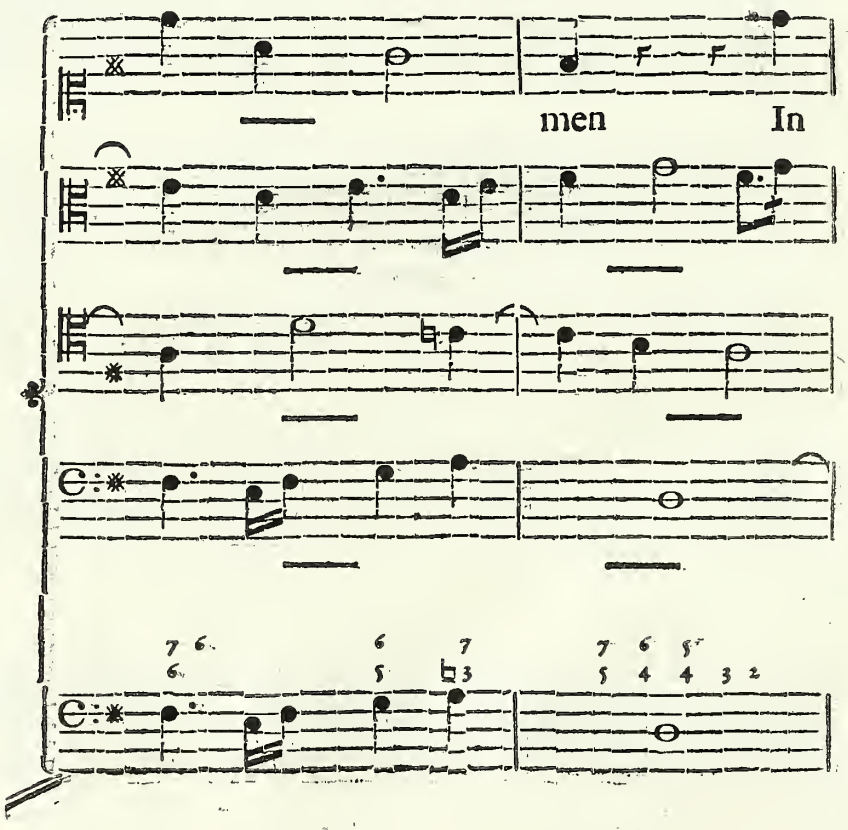

Et in sæcu la sæ cu – lo rum A –
lo – – rum A – –
sæcu la sæcu – lo rum A – –

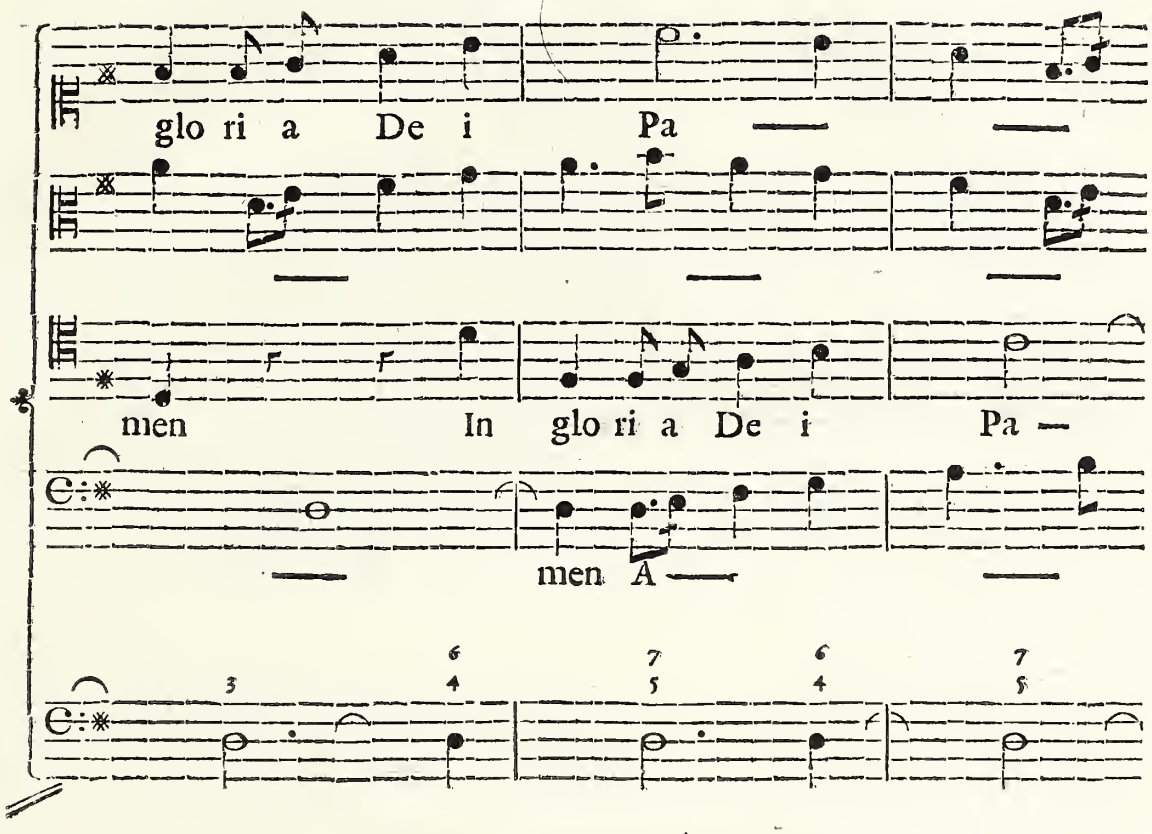

men Et in
men Et in sæ cu la sæ cu –
men Et in sæcu la sæ cu – lo rum A –

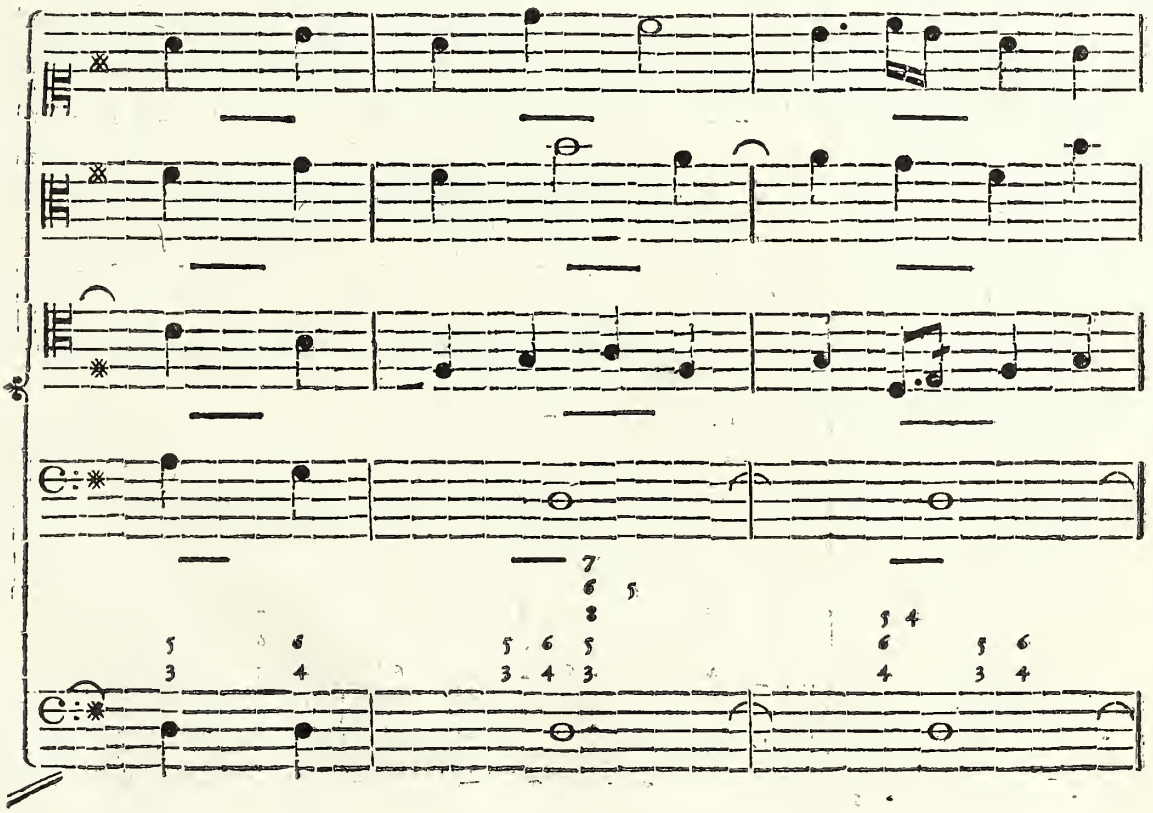


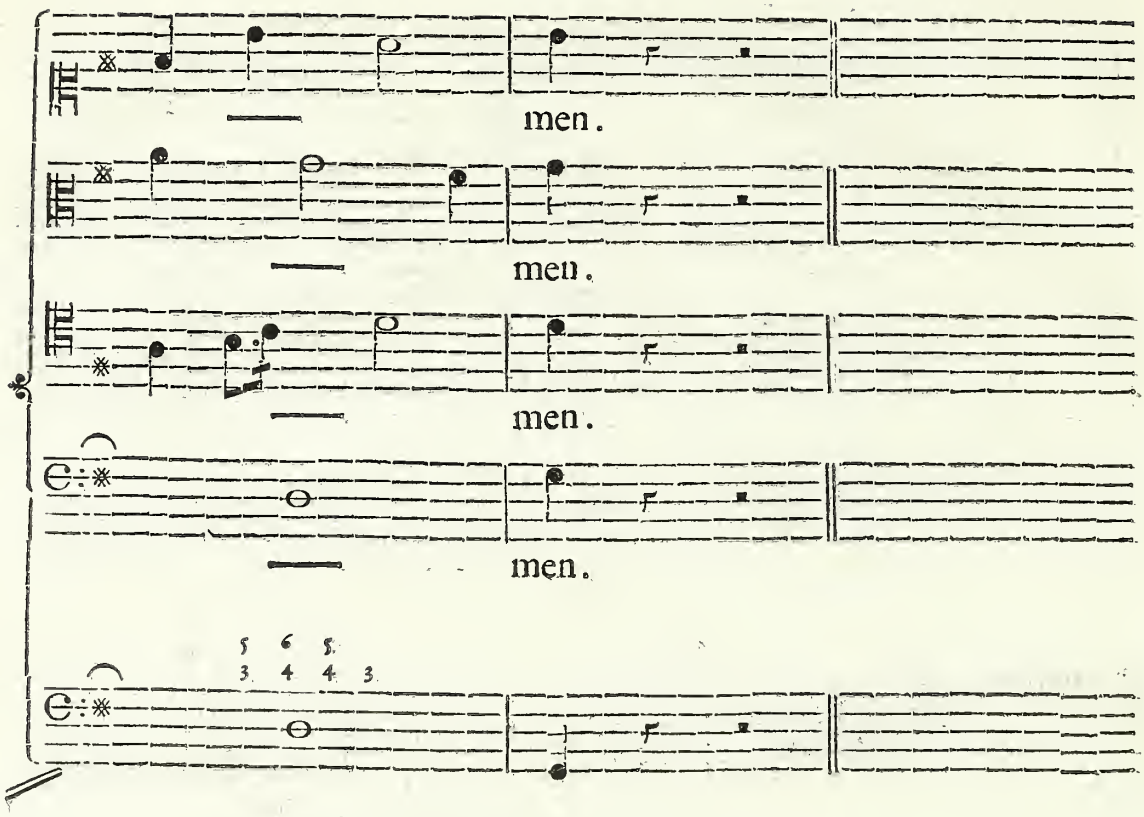
Nel Gloria *in* G. *per Terza Maggiore di sei Versi.*

Epilogo.

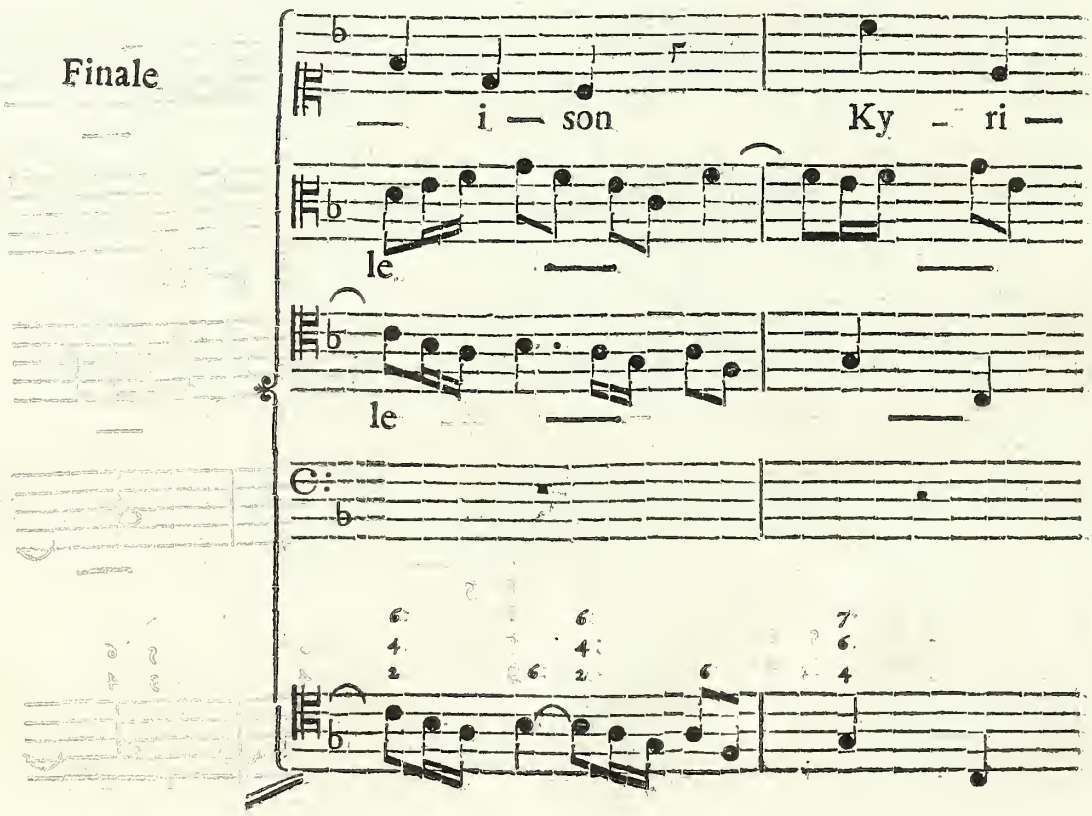


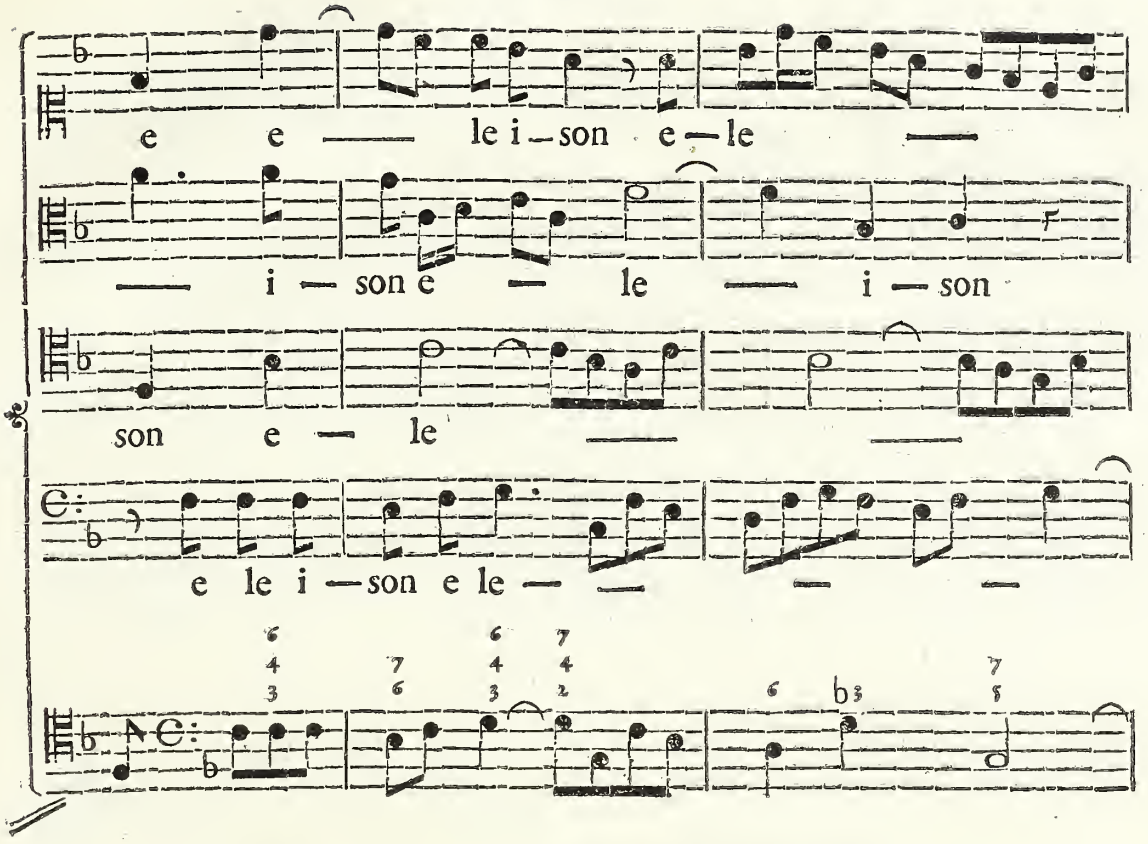

glo ri a De i Pa
men In glo ri a De i Pa
men A

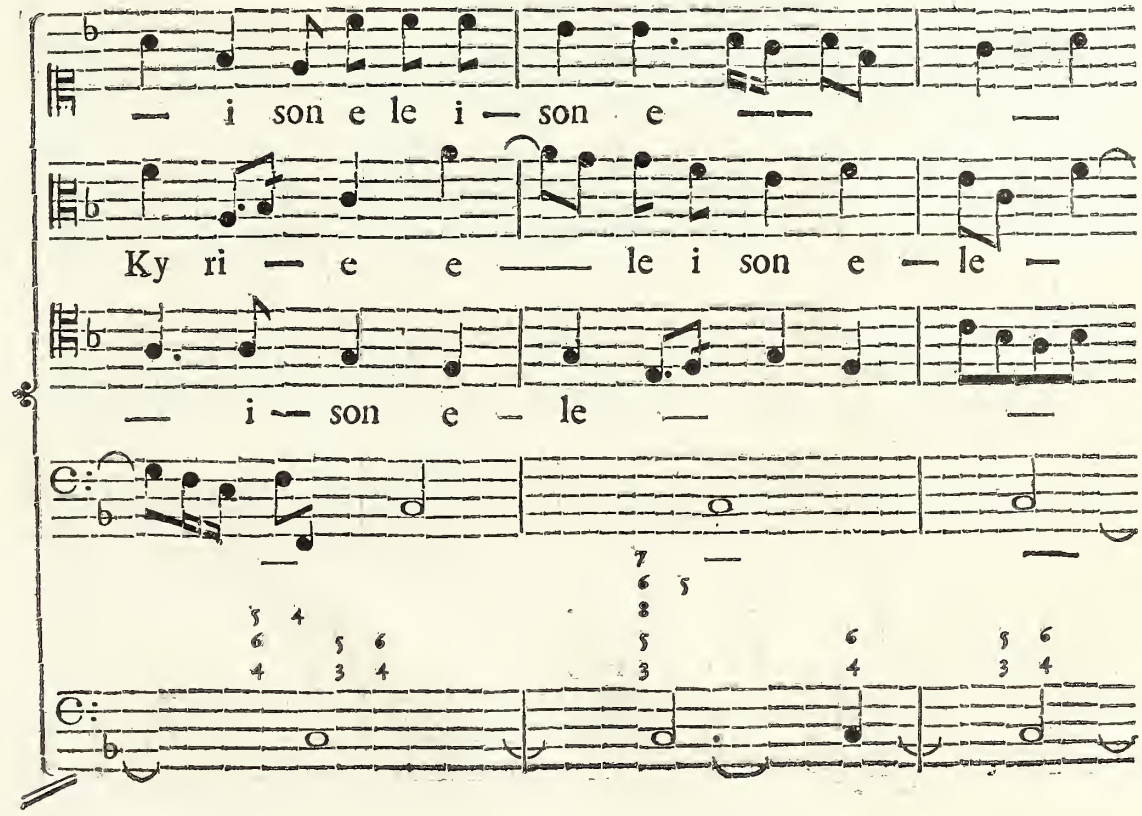


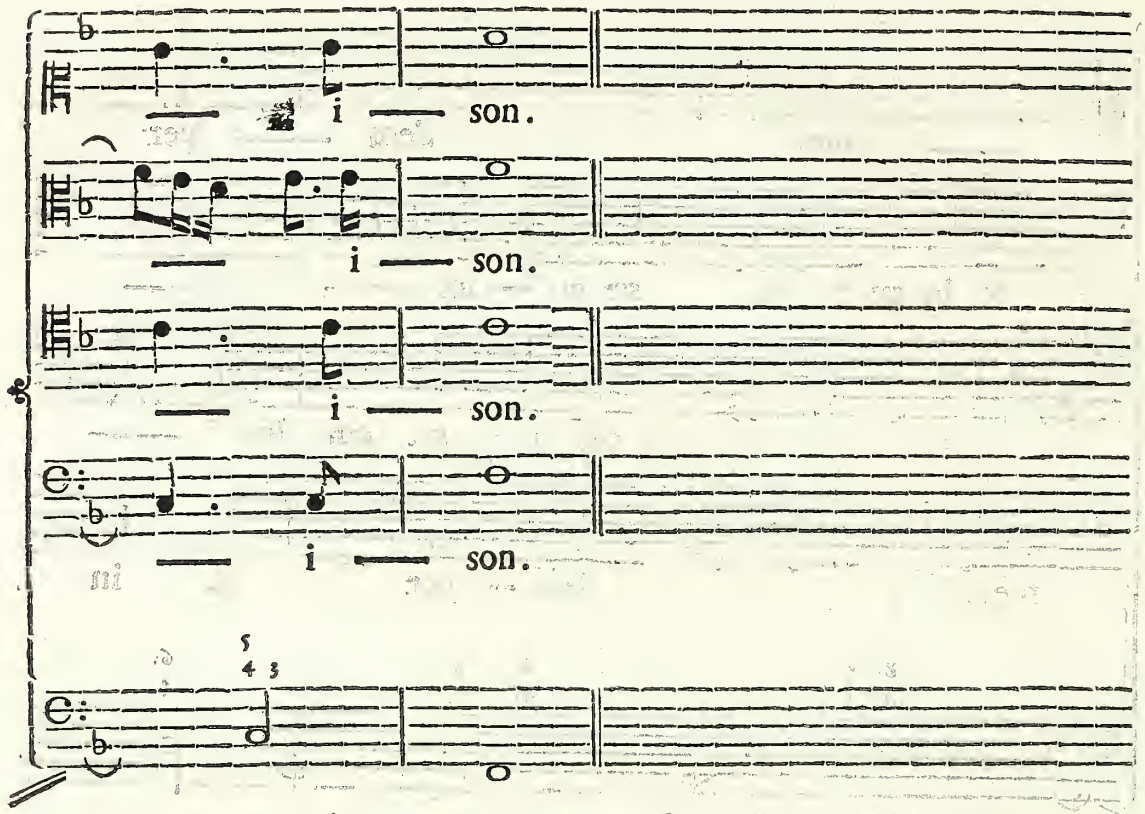


Nel Kyrie *in* F. *per Terza Maggiore*.

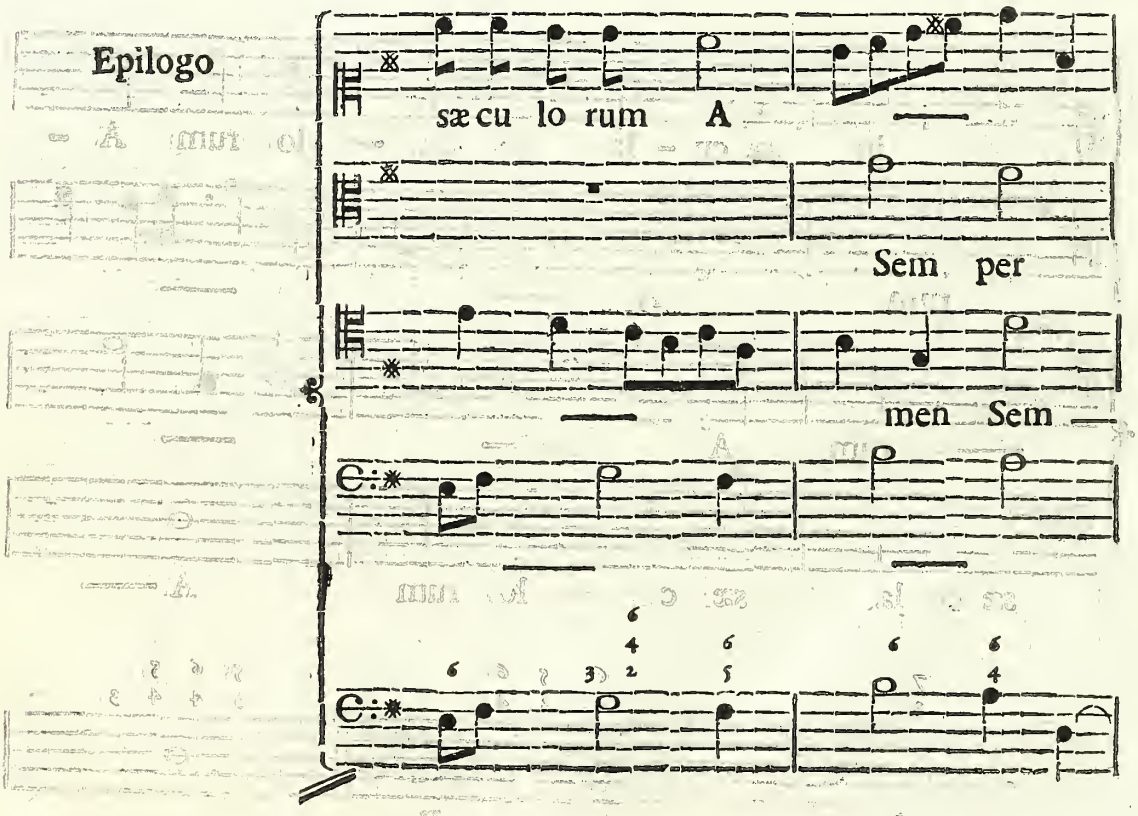


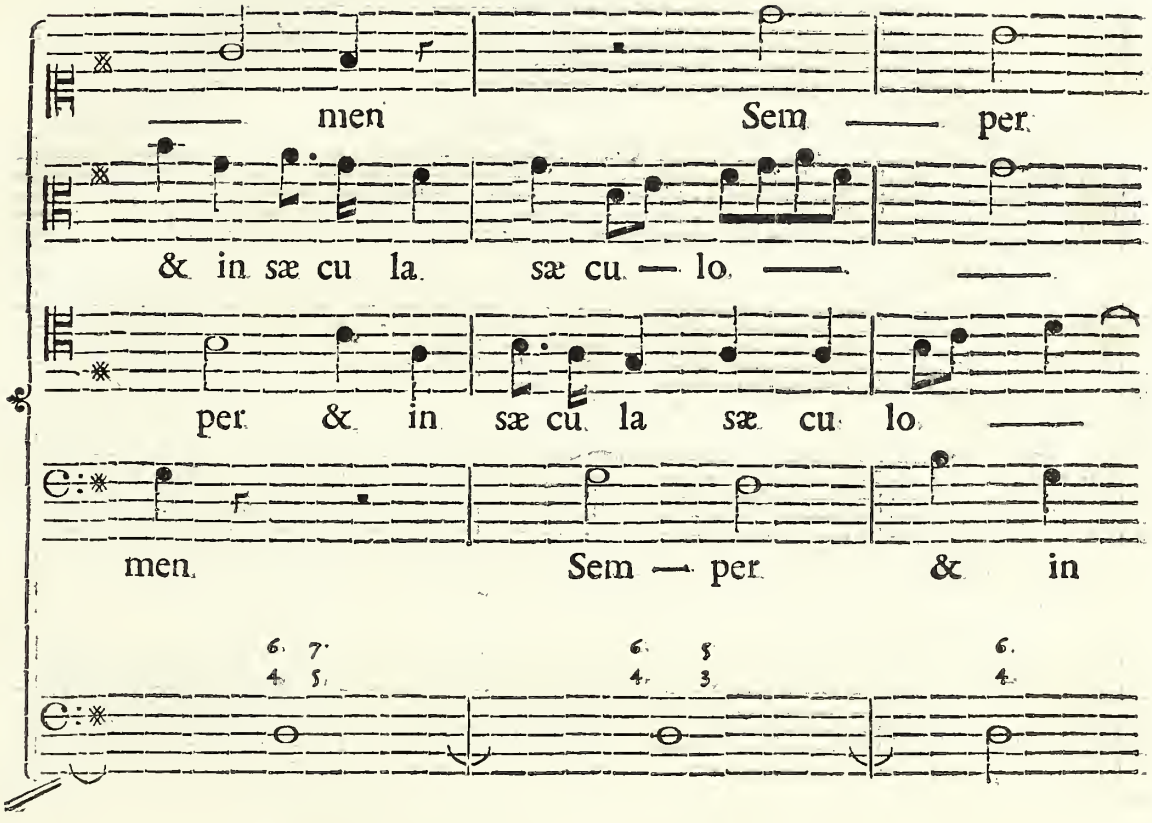

e e — le i — son e — le —
— i — son e — le — i — son
son e — le — —
e le i — son e le — — — —

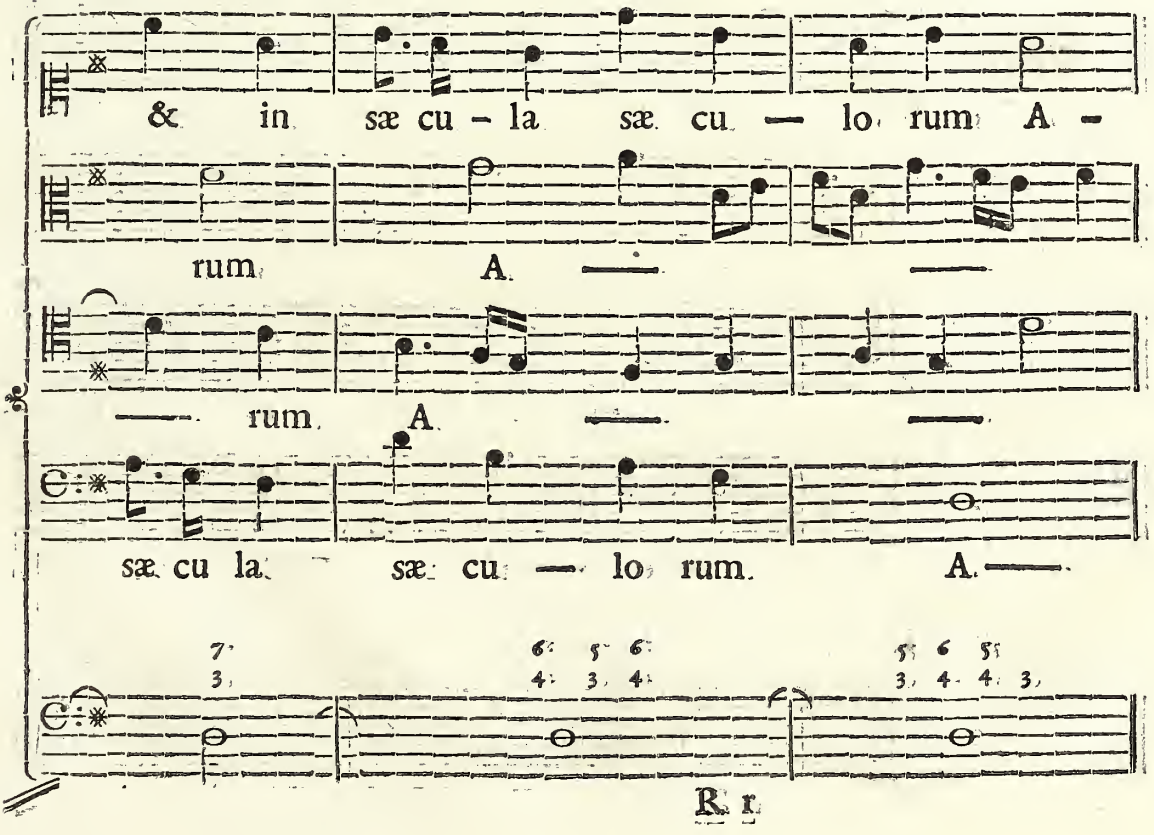

— i son e le i — son e — —
Ky ri — e e — le i son e — le —
— i — son e — le — —



Nel Beatus vir *a quattro pieno in* G. *per Terza Maggiore.*




men Sem per
& in sæ cu la sæ cu lo
per & in sæ cu la sæ cu lo
men. Sem per & in


& in sæ cu la sæ cu lo rum A
rum A
rum A
sæ cu la sæ cu lo rum A.

men.

men.

men.

men.

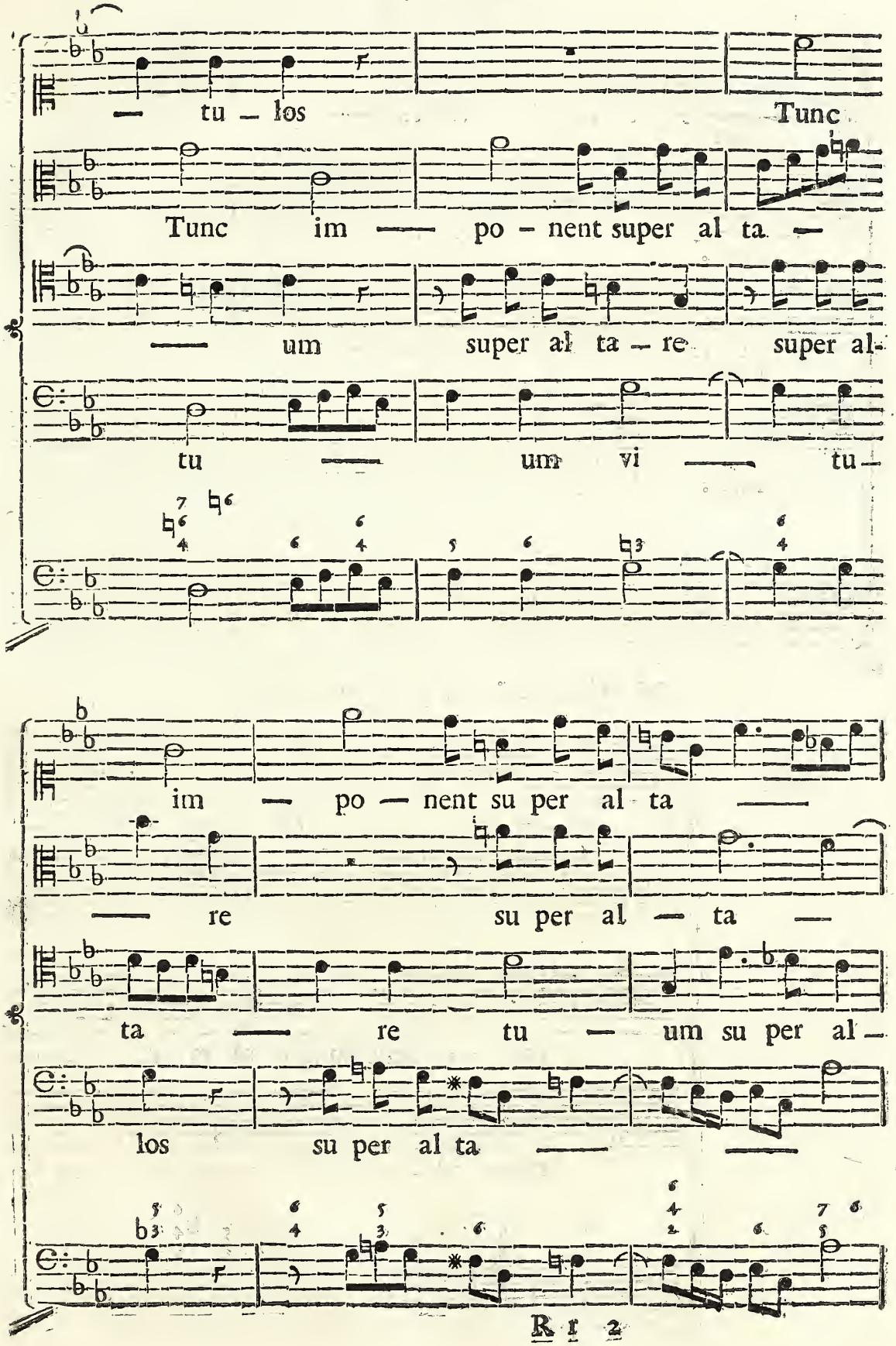
Nel Miserere *in* C. *per Terza Minore*.

Finale

ta — re tu — um vi —

po — nent su per al ta re tu —

super al — ta — re


— tu — los Tunc
Tunc im — po — nent super al ta —
— um super al ta — re super al-
tu — um vi — tu —
im — po — nent su per al ta —
— re su per al — ta —
ta — re tu — um su per al —
los su per al ta — —

re tu um vi tu los.

re tu um vi tu los.

ta re tu um vi tu los.

re tu um vi tu los.

SAGGJ

PER LE FUGHE D' IMITAZIONI

DEL

P. FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI

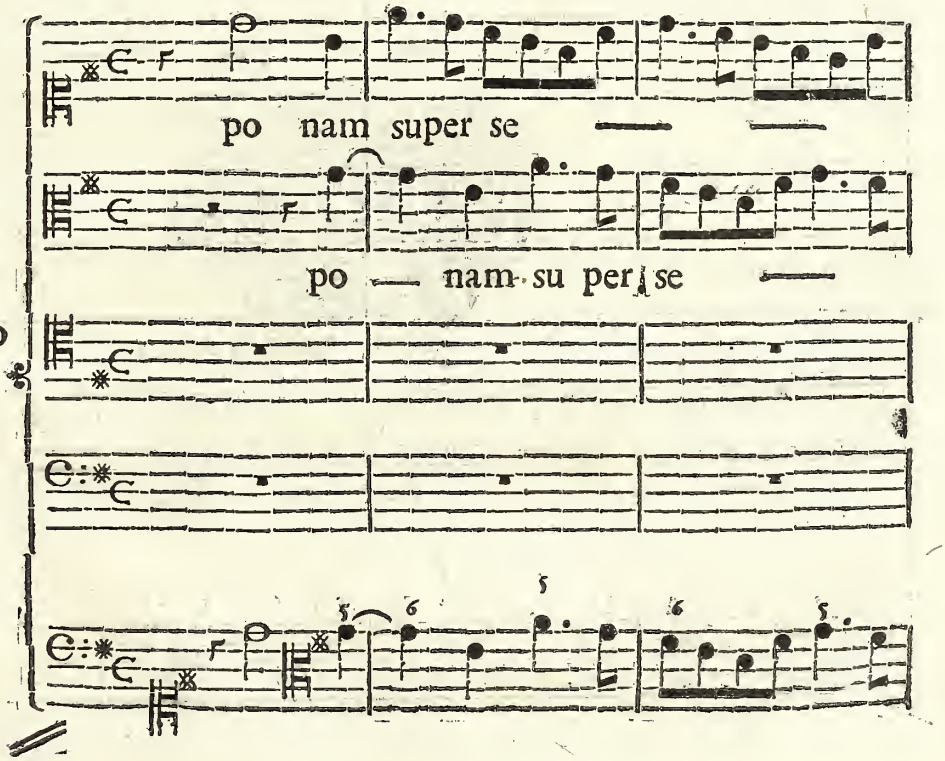
MINOR CONVENTUALE.

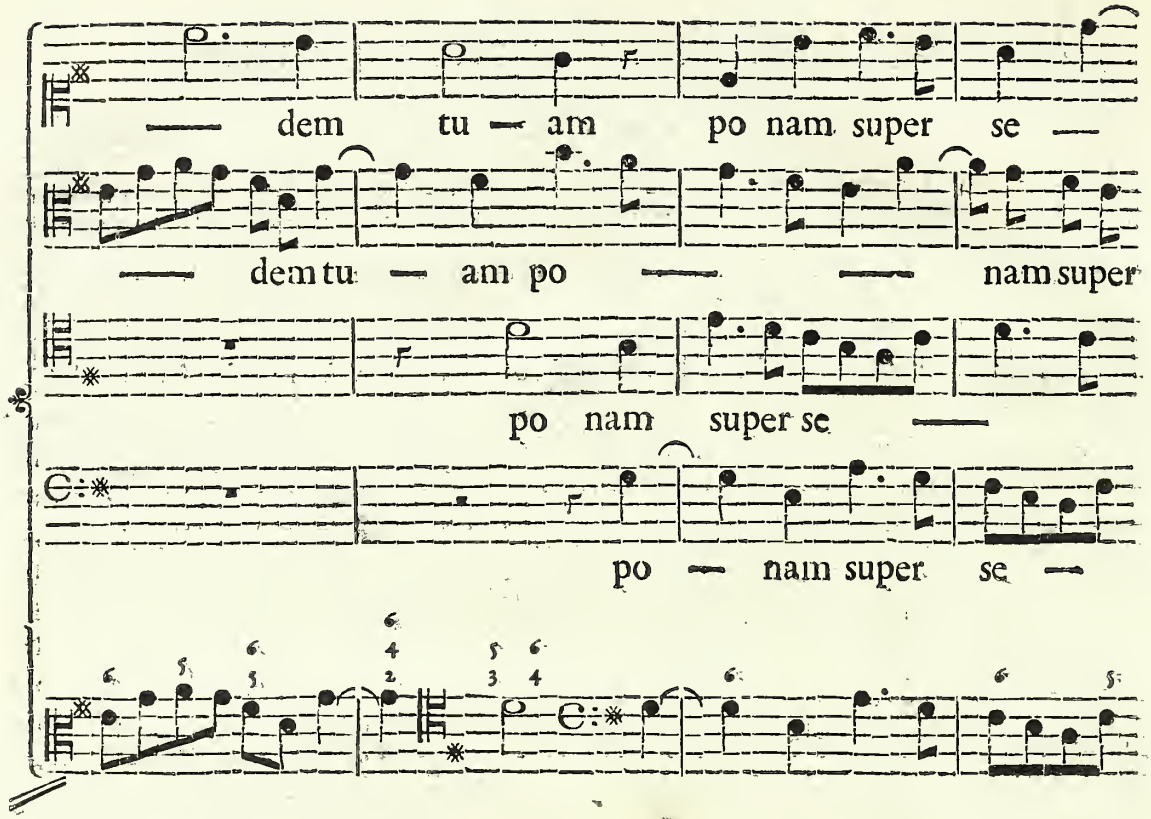
PResso il nostro saggio Autore ne' concerti a più Parti, in qualunque sorte di Composizioni, come *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Salmi*, sono frequentissime le *Imitazioni*; cosicchè si può dire, che ne' detti Concerti tutto sia una continua serie d' *Imitazioni*. Queste peraltro non sono costruite in *Fughe*, che si possano veramente dir tali, se non che nelle *Antifone* de' Vesperi, le quali presentano elegantissimi Esemplari delle *Fughe*, che diciamo d' *Imitazioni*.

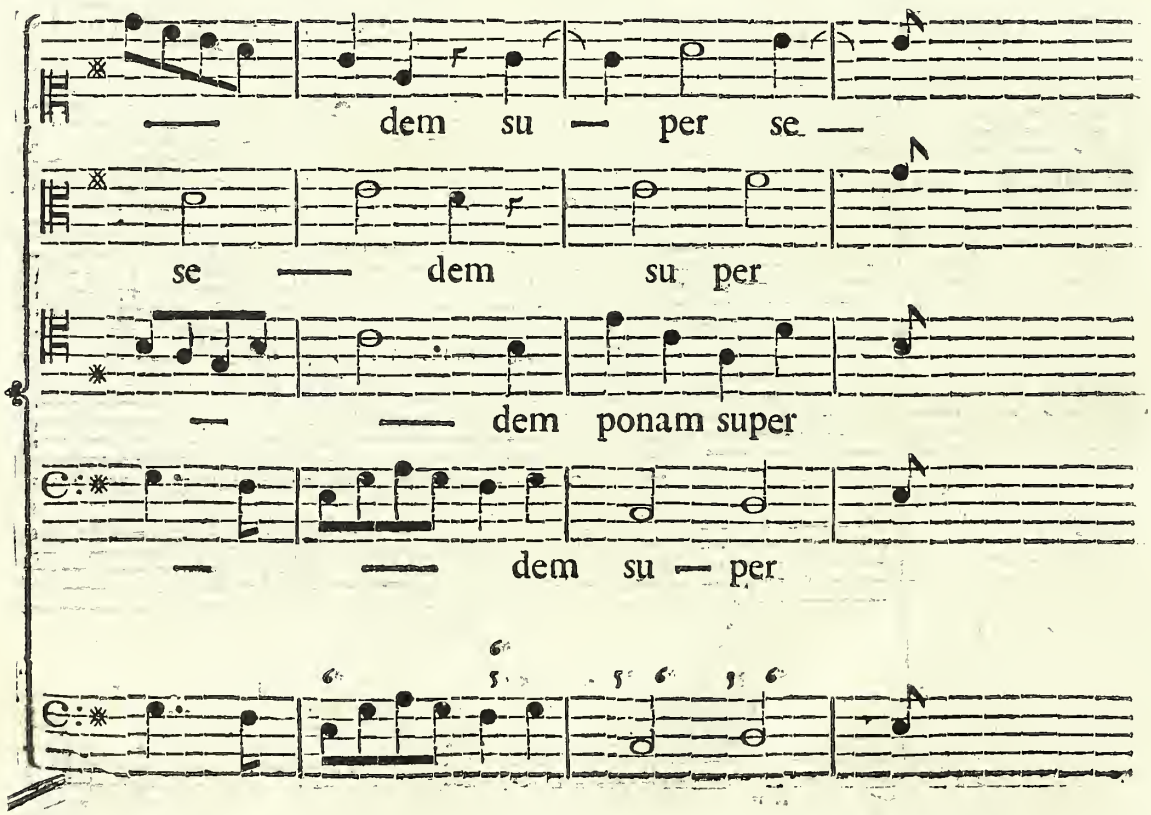
Eccone alcuni *Saggj* corrispondenti al numero già indicato fin dapprincipio; cioè, nella pagina 14. del *Trattato*. Solamente qui si avverte, che le premesse parole in bianco per ogni *Saggio*, sono quelle, che intuona il Sacerdote sopra il *Canto-fermo*, a cui poi succede il Concerto.

Antifona 4. *dei* Ss. Innocenti *in* G. *per Terza Maggiore*.

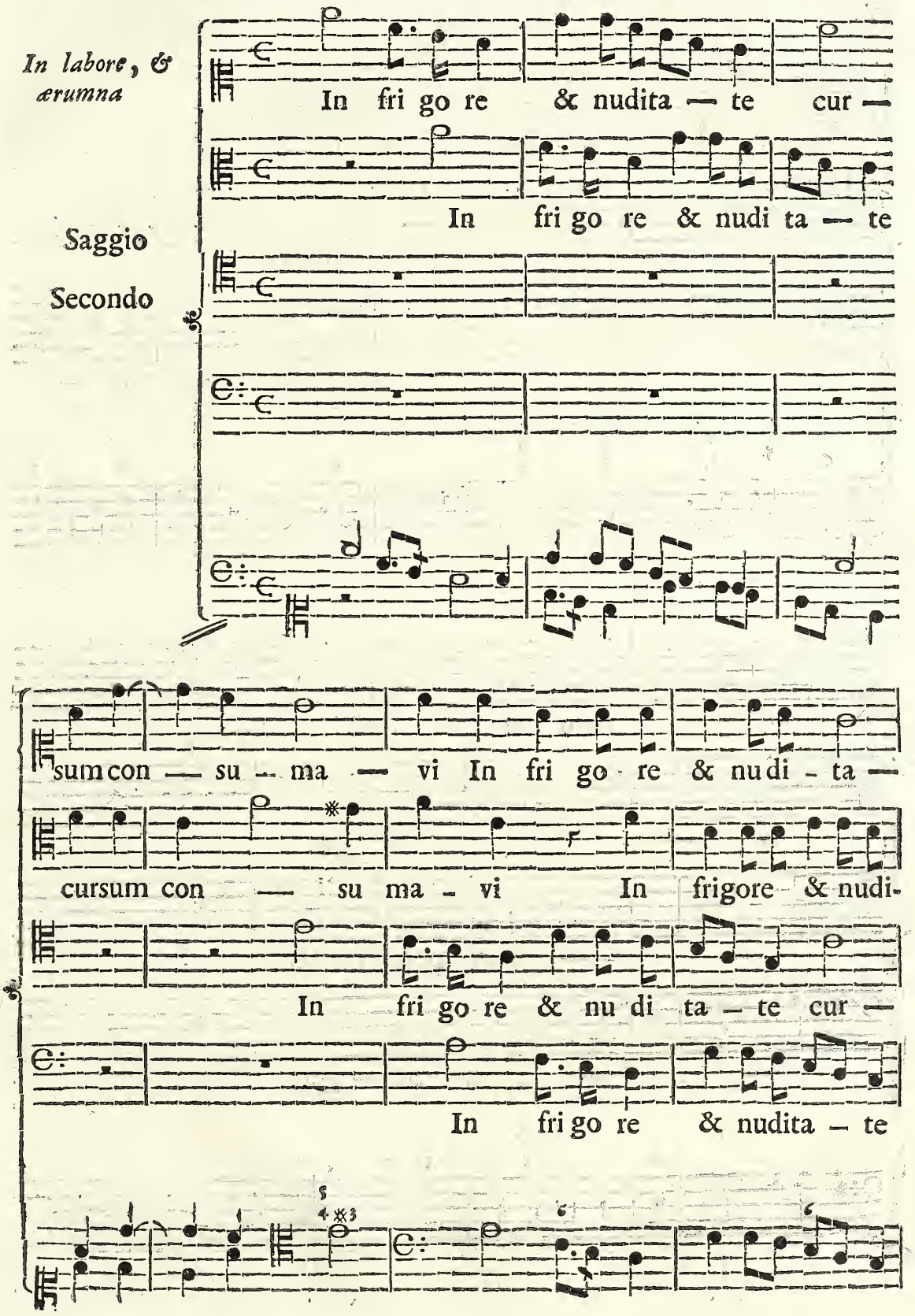
Saggio Primo

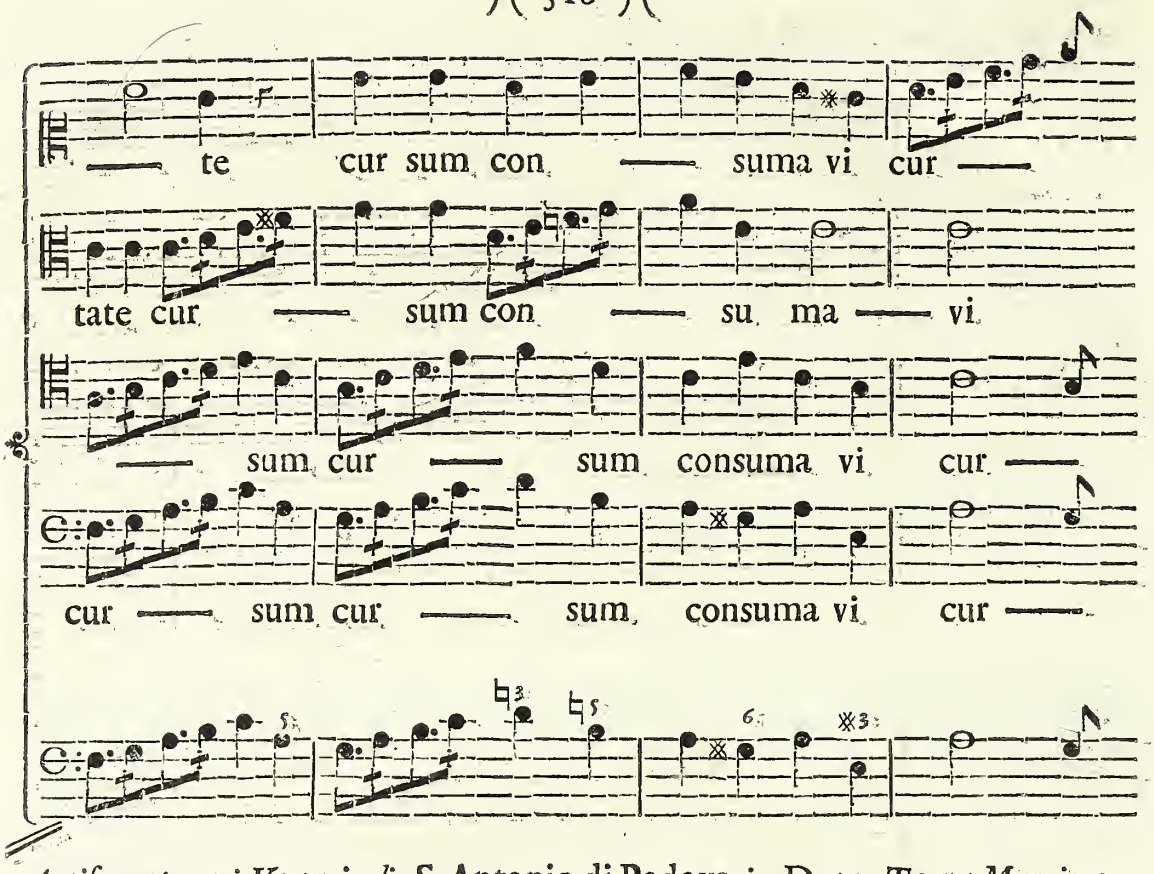



dem tu am po nam super se
dem tu am po nam super
po nam super se
po nam super se

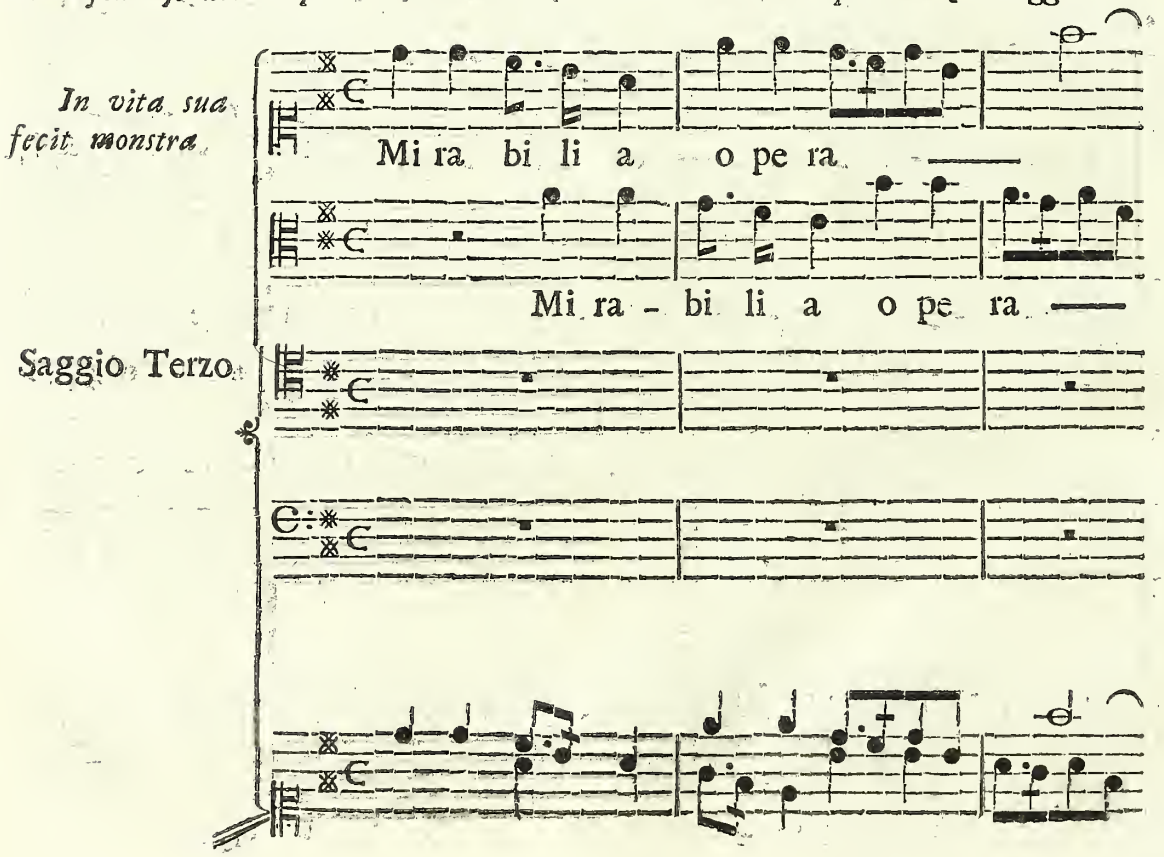

dem su per se
se dem su per
dem ponam super
dem su per

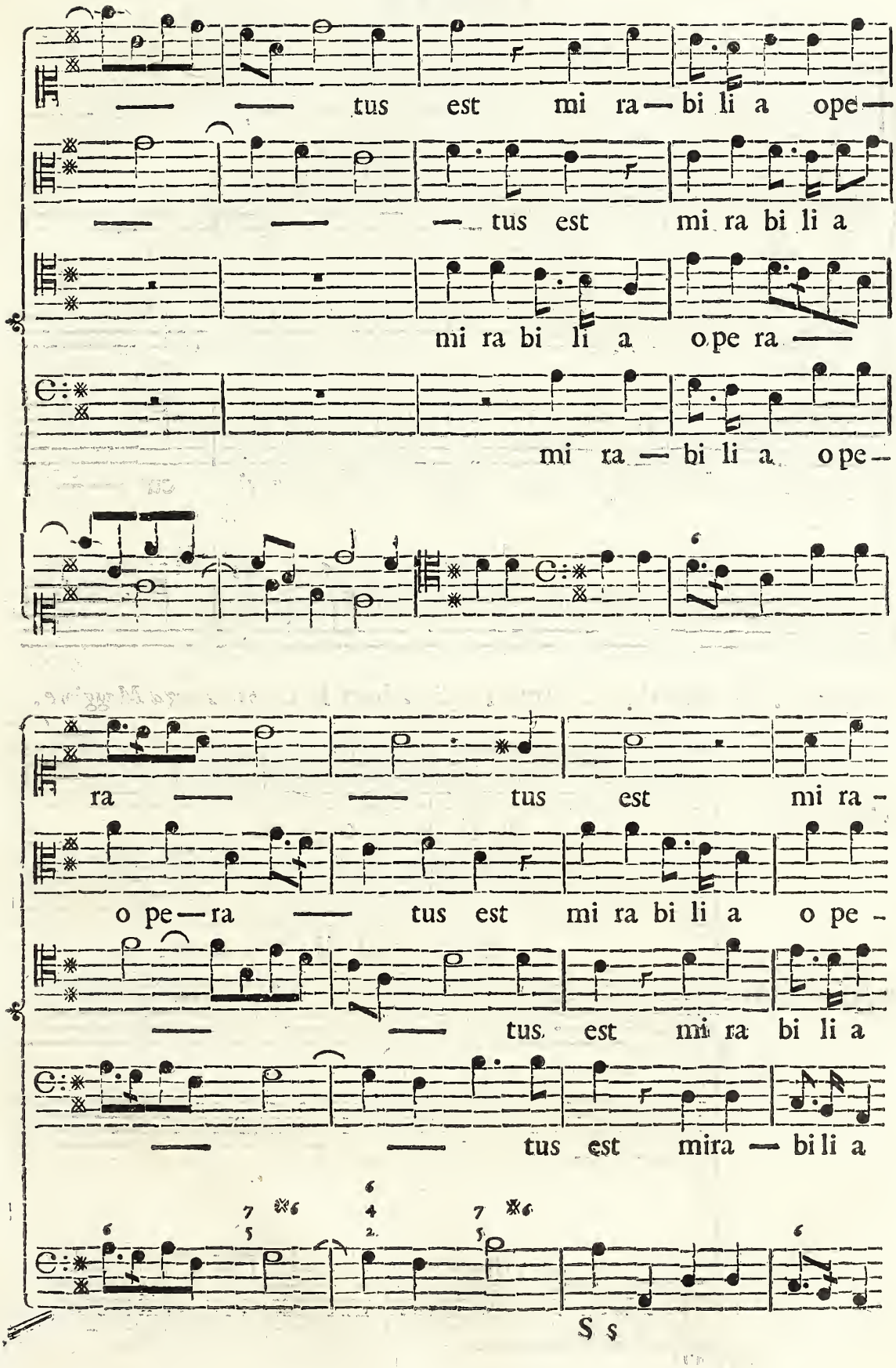
Antifona 4. nei secondi Vesperi di S. Francesco *in* A. *per Terza Minore.*

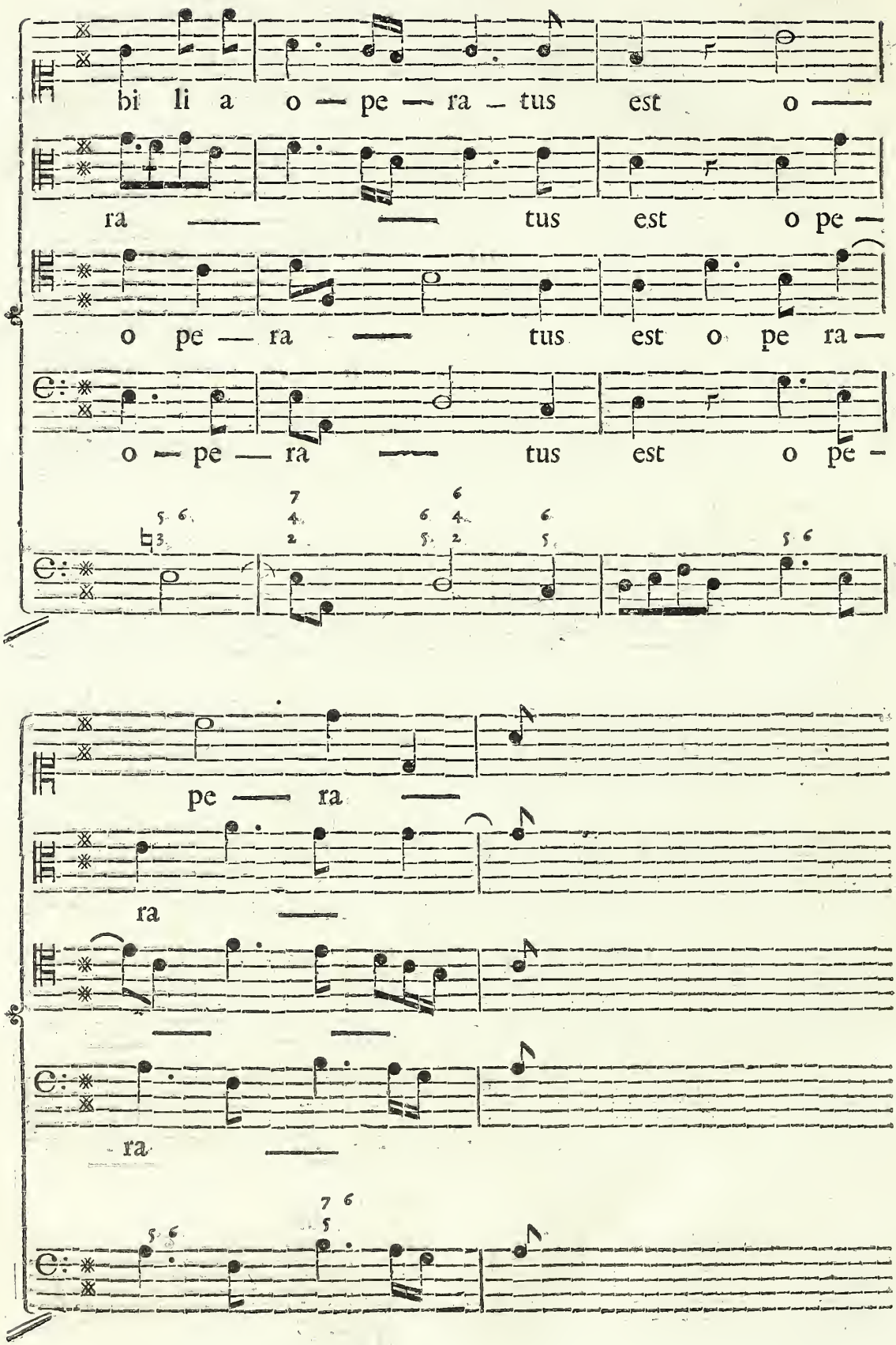




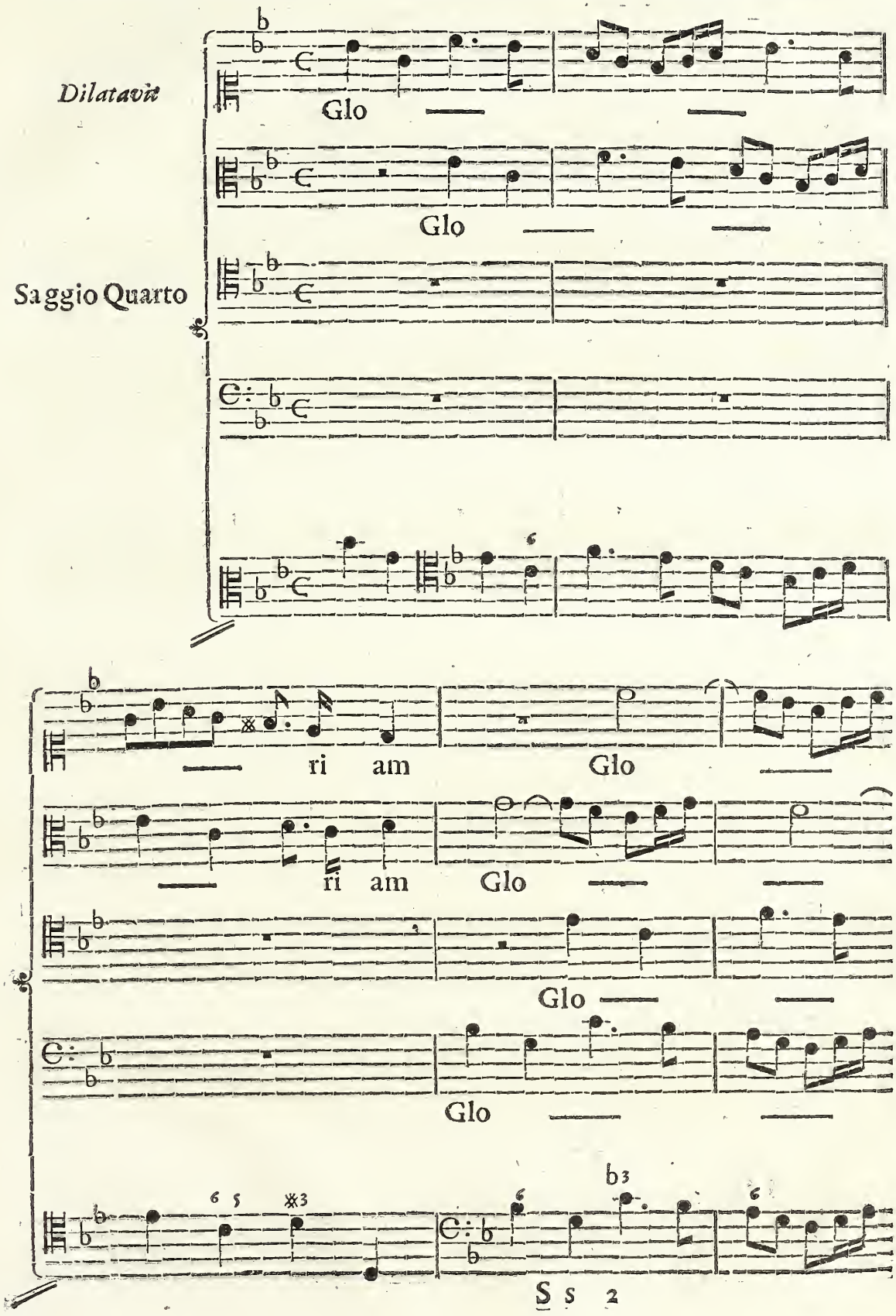
Antifona 5. nei Vesperi di S. Antonio di Padova *in* D. *per Terza Maggiore.*

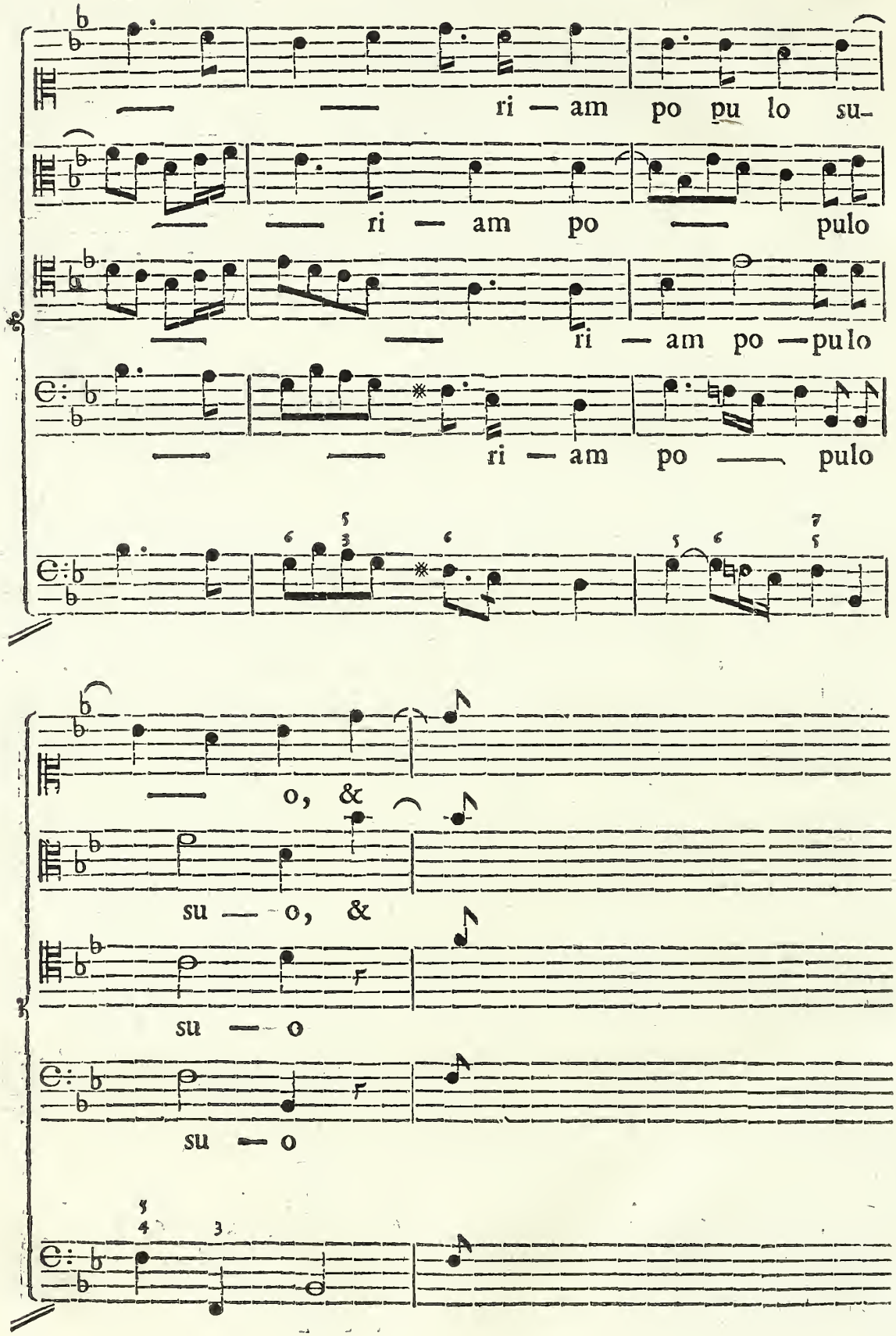



tus est mi ra — bi li a ope —
tus est mi ra bi li a
mi ra bi li a o pe ra —
mi ra — bi li a o pe —
ra — tus est mi ra —
o pe — ra — tus est mi ra bi li a o pe —
tus est mi ra bi li a
tus est mira — bi li a
S s

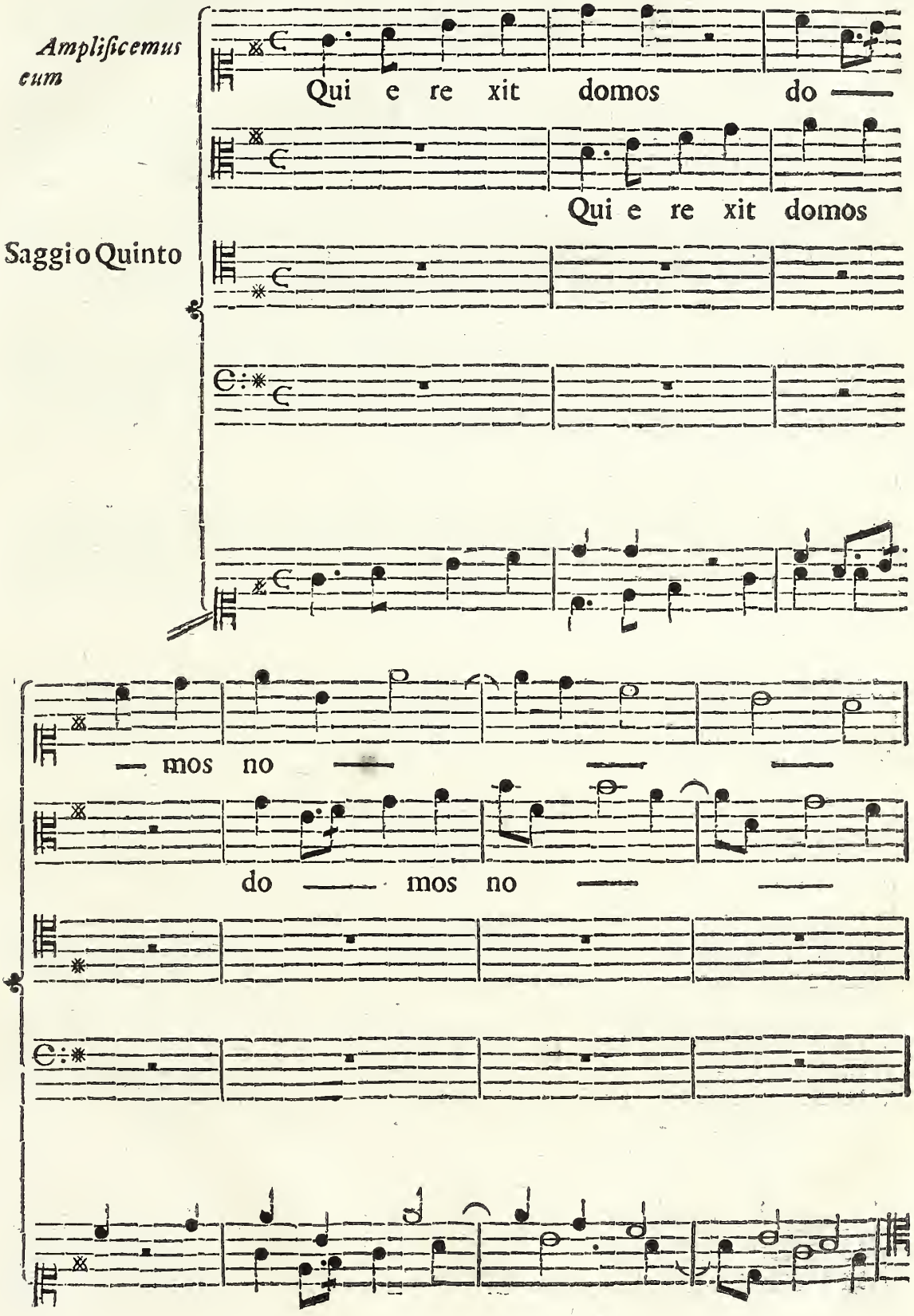

bi li a o — pe — ra — tus est o —
ra — — — tus est o pe —
o pe — ra — — tus est o pe ra —
o — pe — ra — — tus est o pe —
pe — ra —
ra
ra

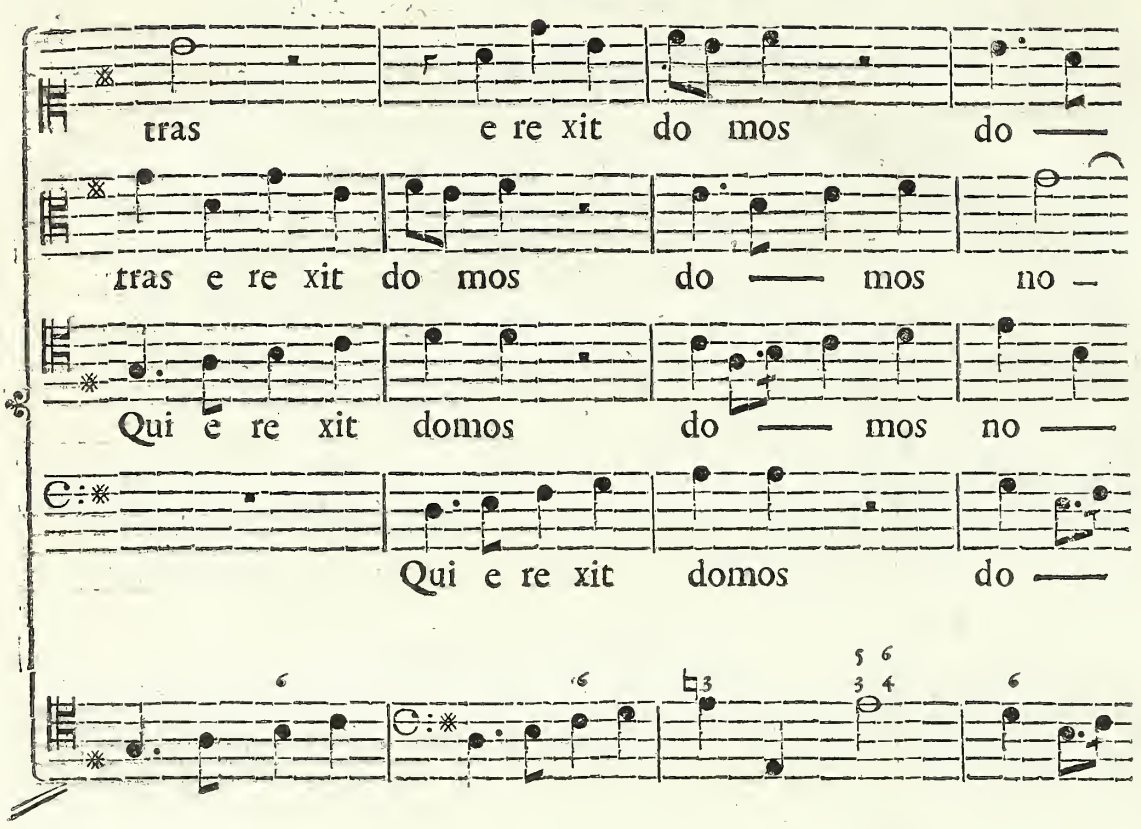
Antifona 2. nel Vespero di S. Bonaventura *in* G. *per Terza Minore.*

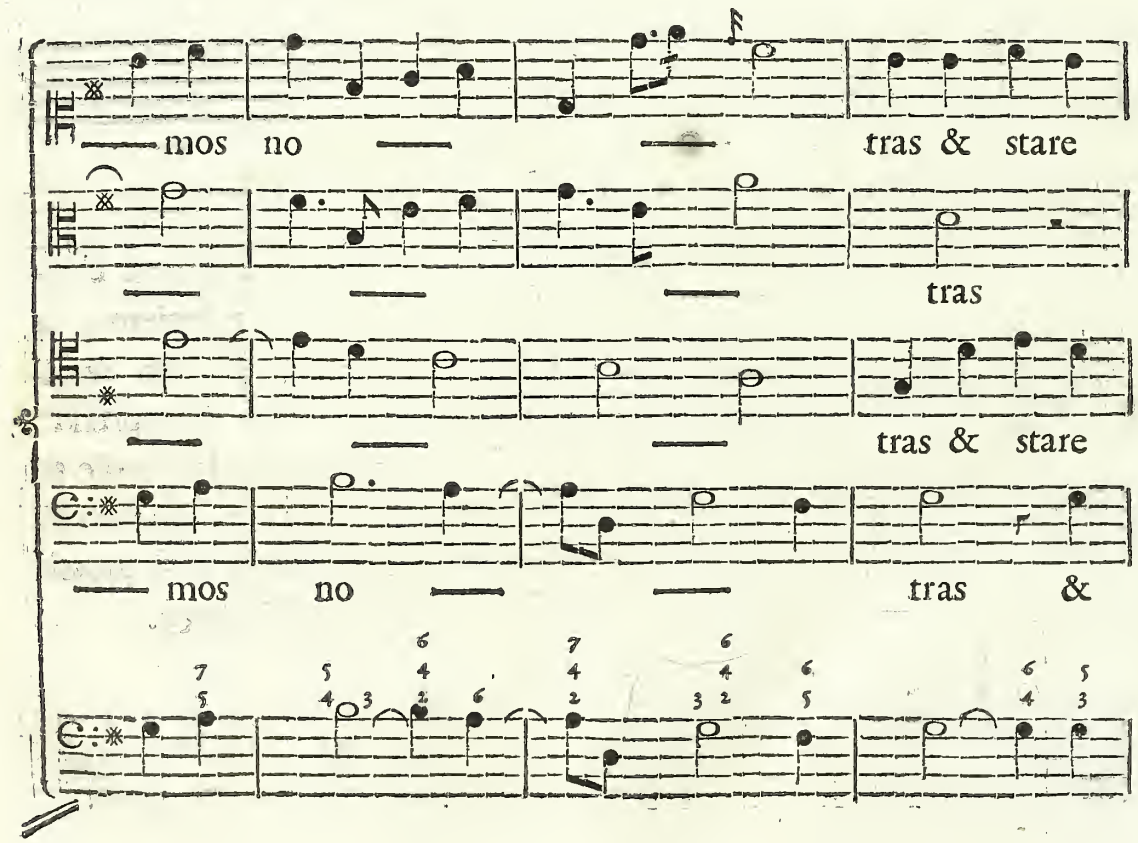


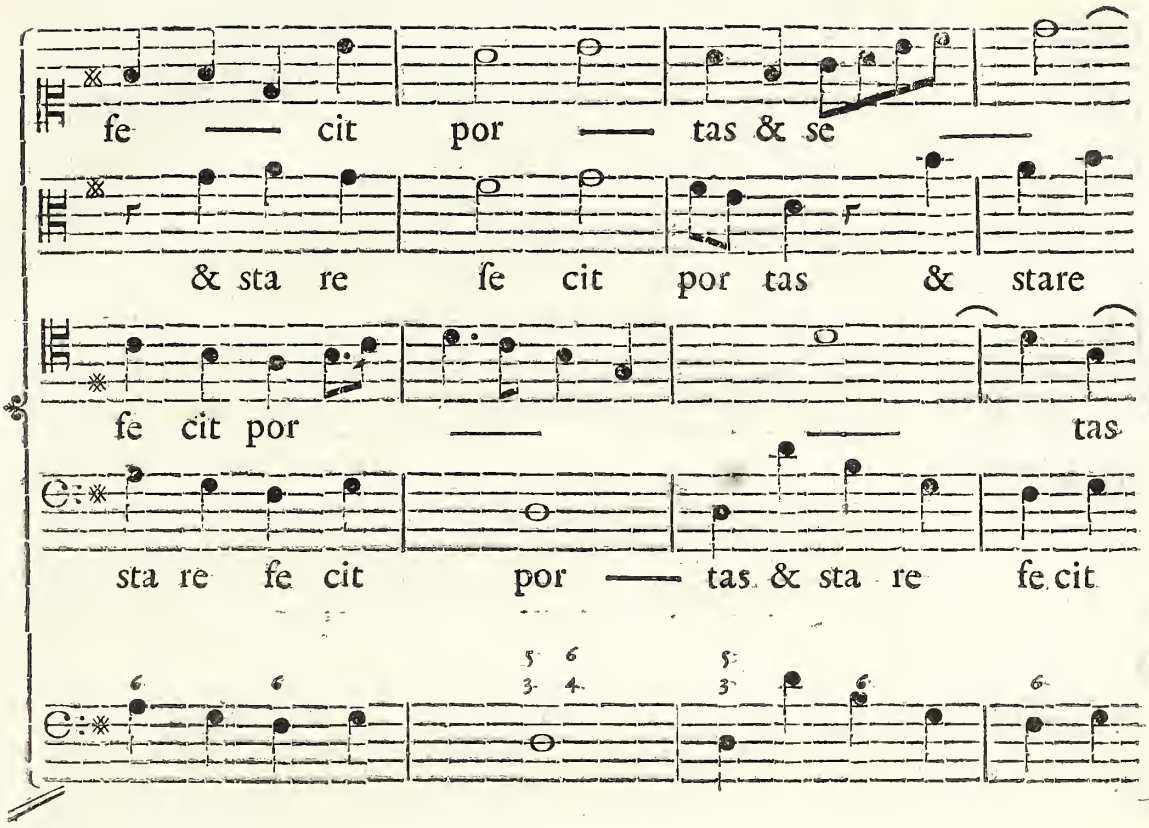

ri — am po pu lo su-
ri — am po — pulo
ri — am po — pulo
ri — am po — pulo
o, &
su — o, &
su — o
su — o

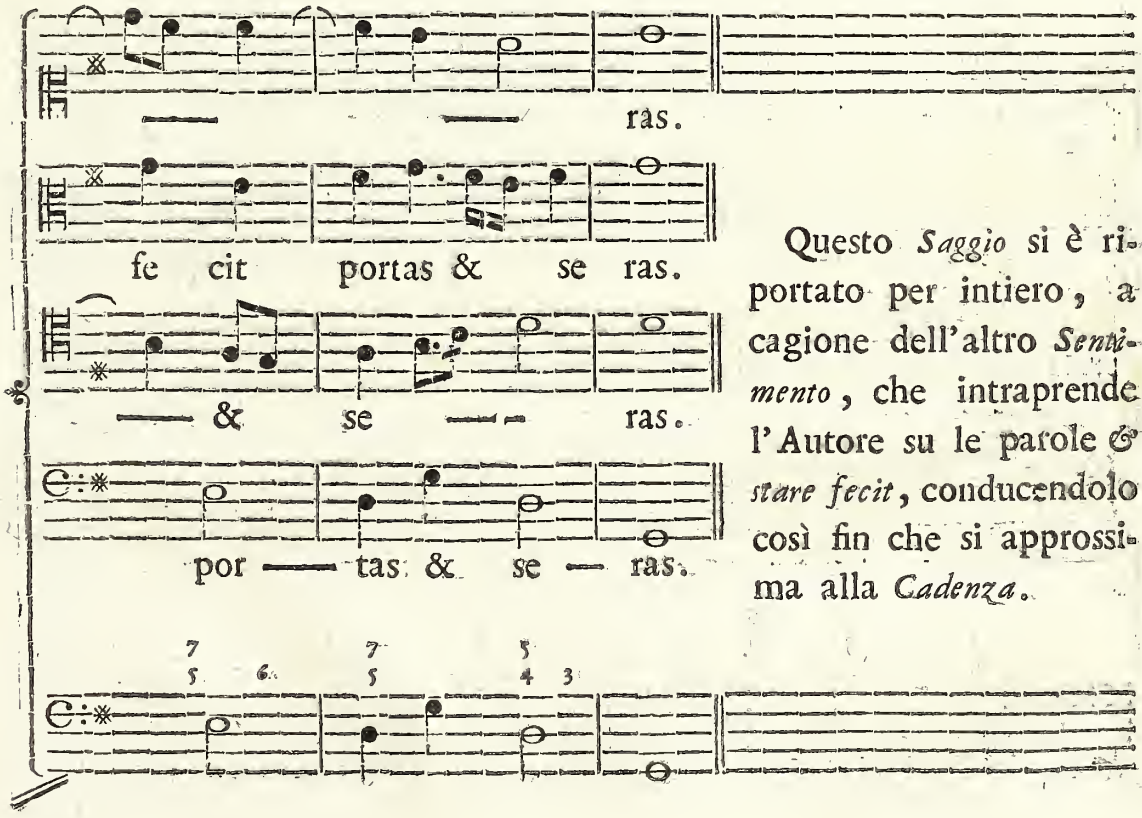
Antifona 5. *nel Vespero di* S. Bonaventura *in* G. *per Terza Maggiore*.




tras e re xit do mos do —
tras e re xit do mos do — mos no —
Qui e re xit domos do — mos no —
Qui e re xit domos do —

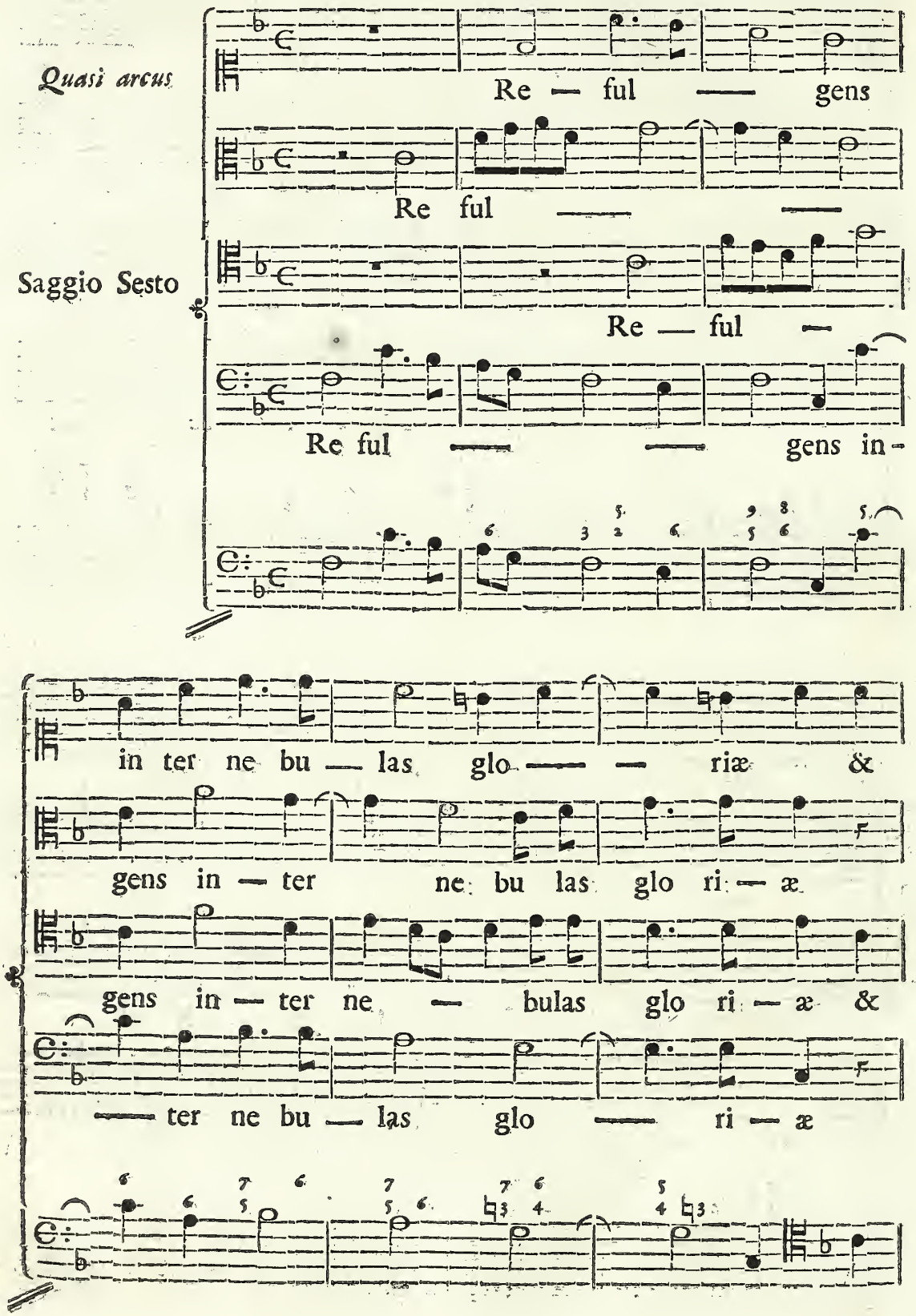

— mos no — — tras & stare
— — — tras
— — — tras & stare
— mos no — — tras &

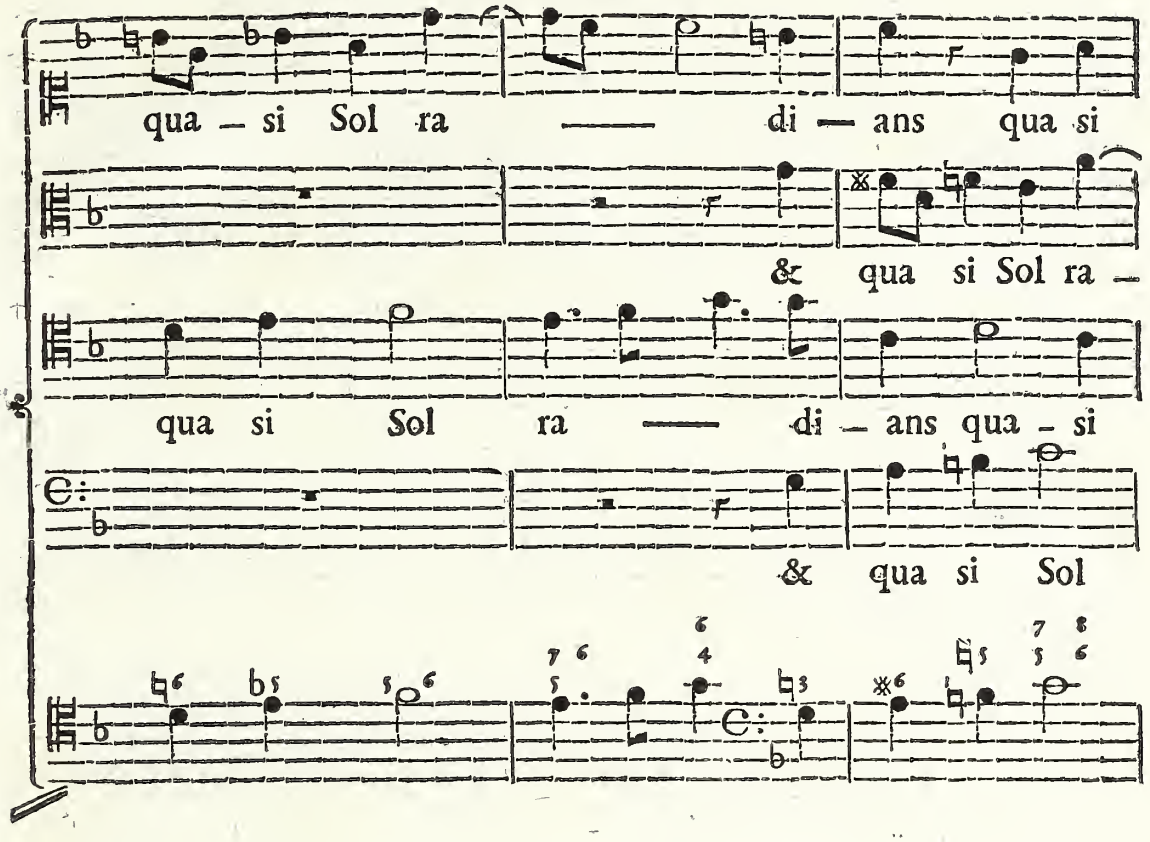


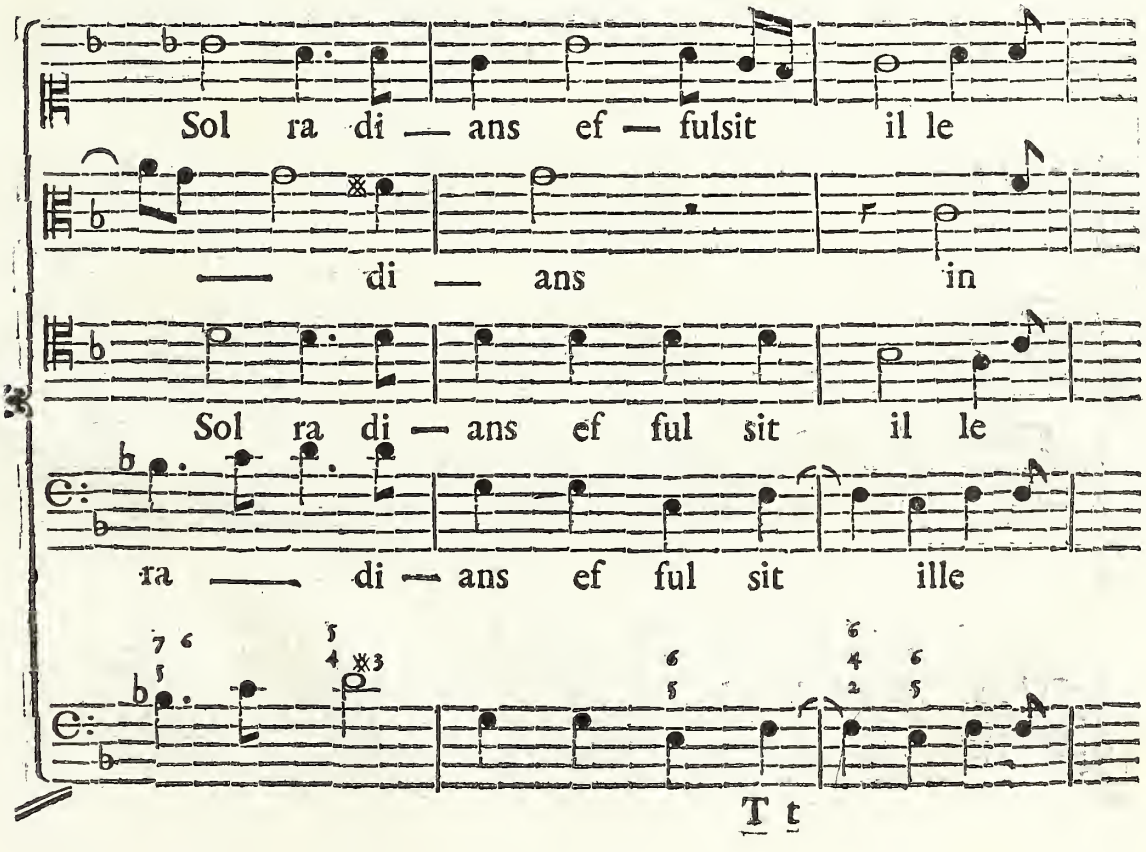


Questo *Saggio* si è riportato per intiero, a cagione dell'altro *Sentimento*, che intraprende l'Autore su le parole *& stare fecit*, conducendolo così fin che si approssima alla *Cadenza*.

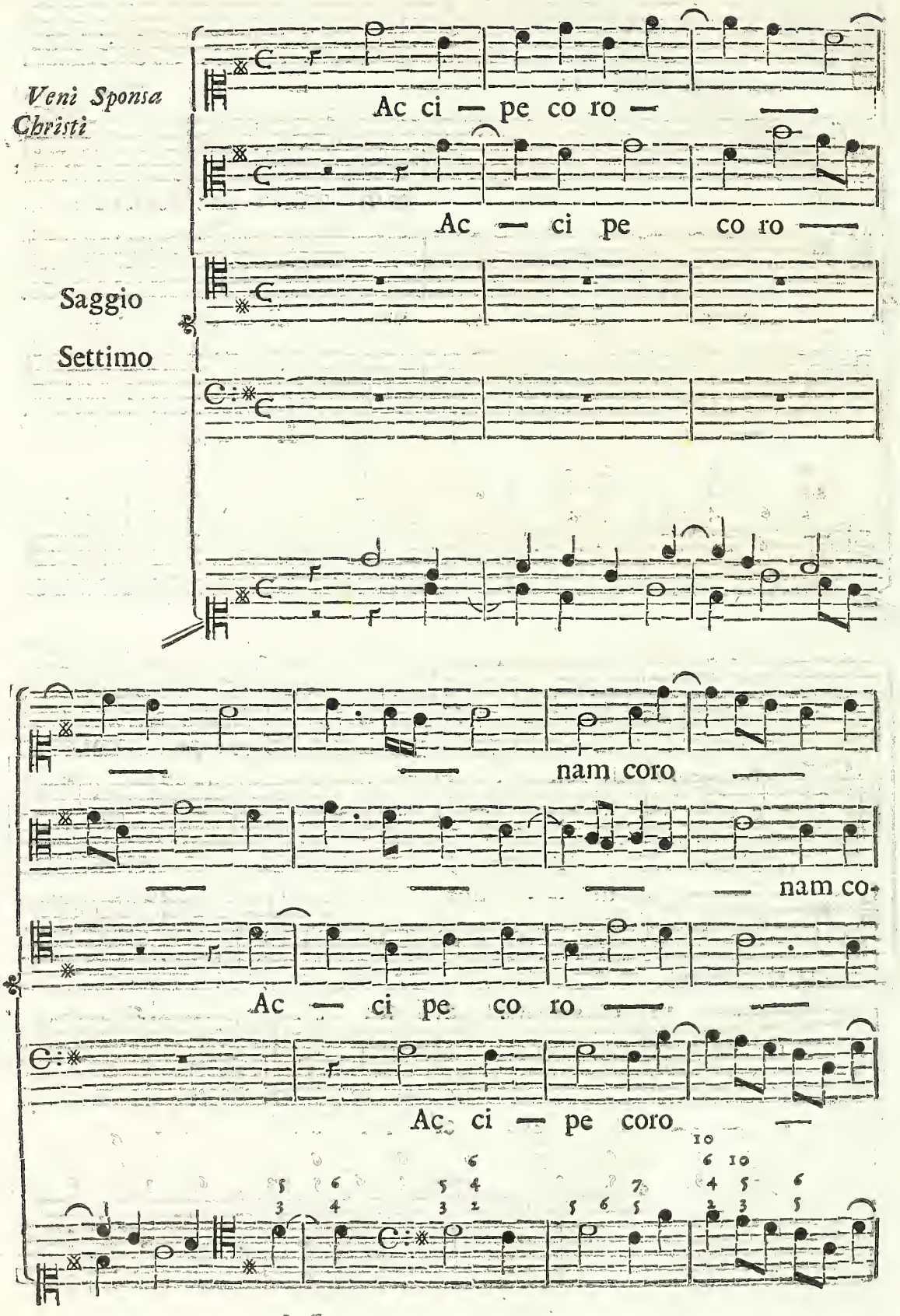
Antifona per il Magnificat *nel* 1. *Vespero di* S. Francesco *in* F. *per Terza Magg.*

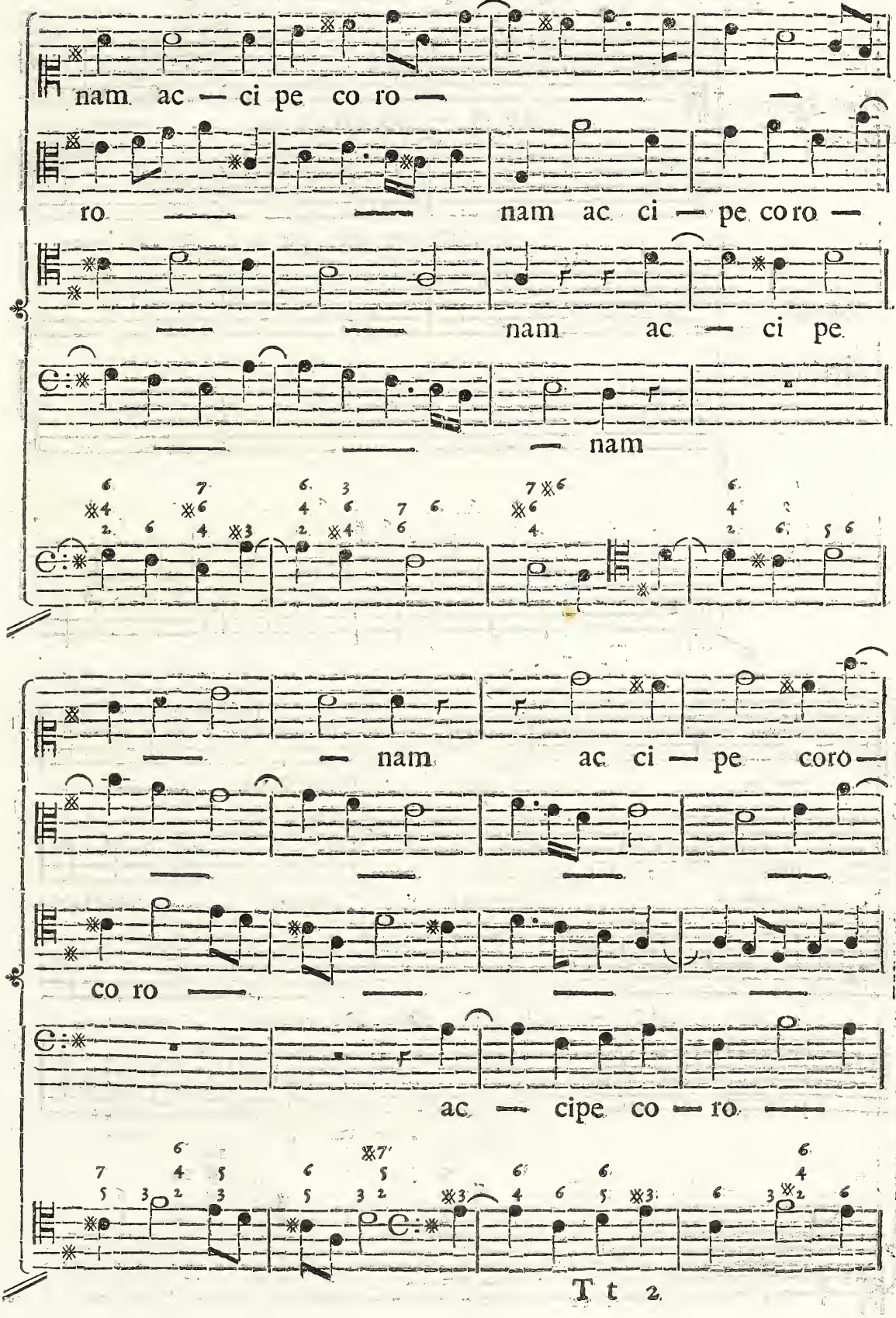


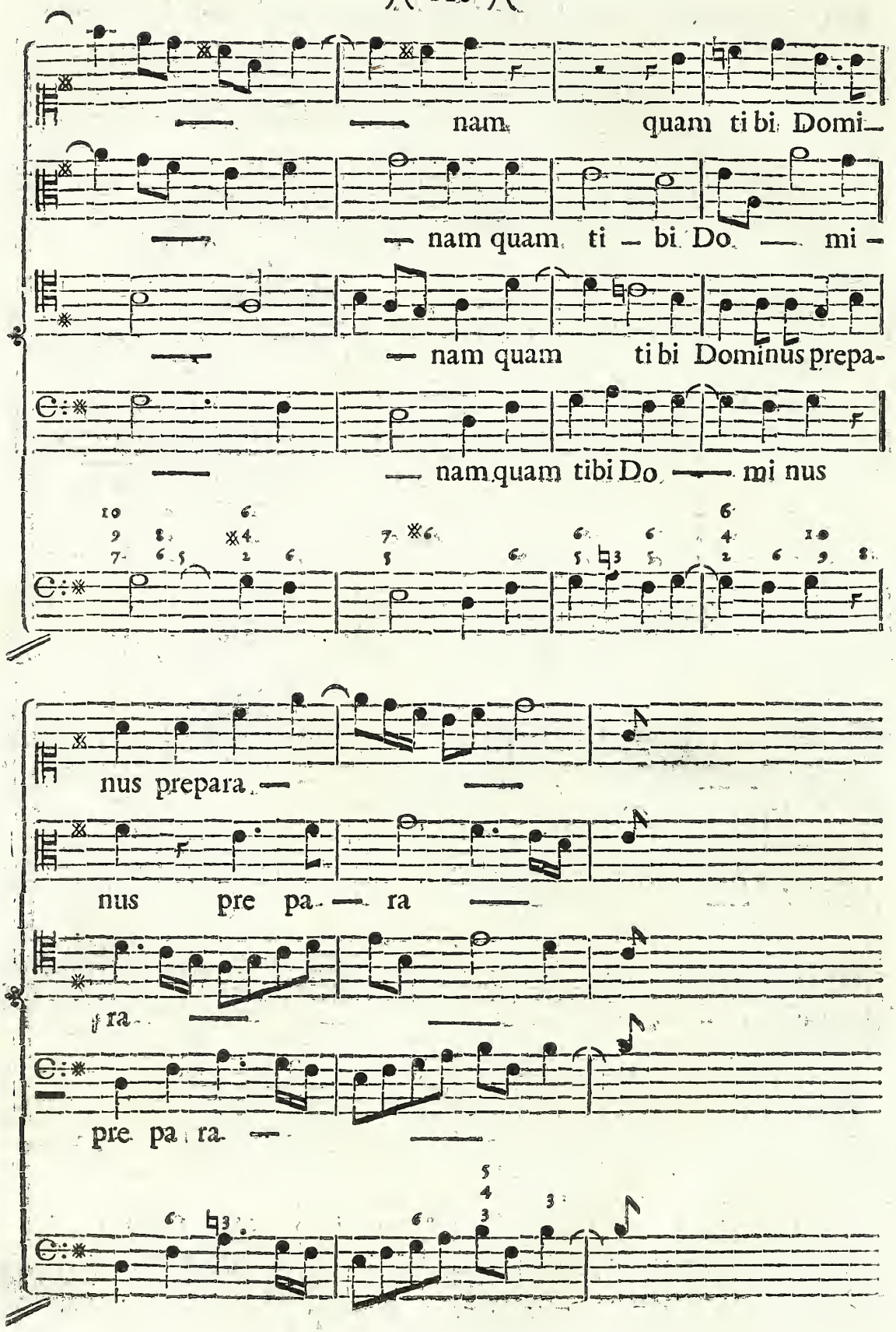

qua — si Sol ra —— di — ans qua si
& qua si Sol ra —
qua si Sol ra —— di — ans qua — si
& qua si Sol


Sol ra di — ans ef — fulsit il le
—— di — ans in
Sol ra di — ans ef ful sit il le
ra —— di — ans ef ful sit ille

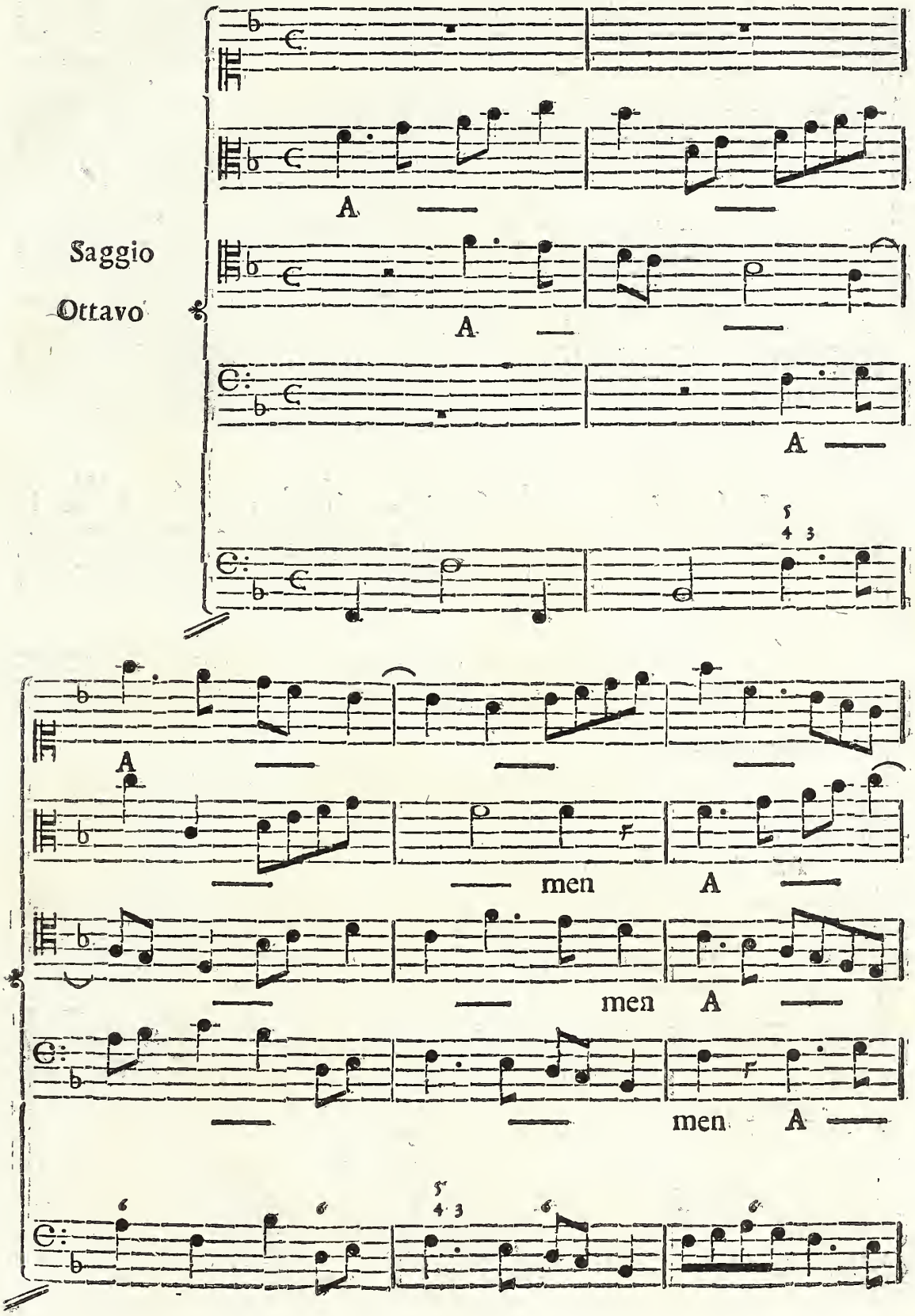
Antifona del Magnificat *per le* Sante Vergini.

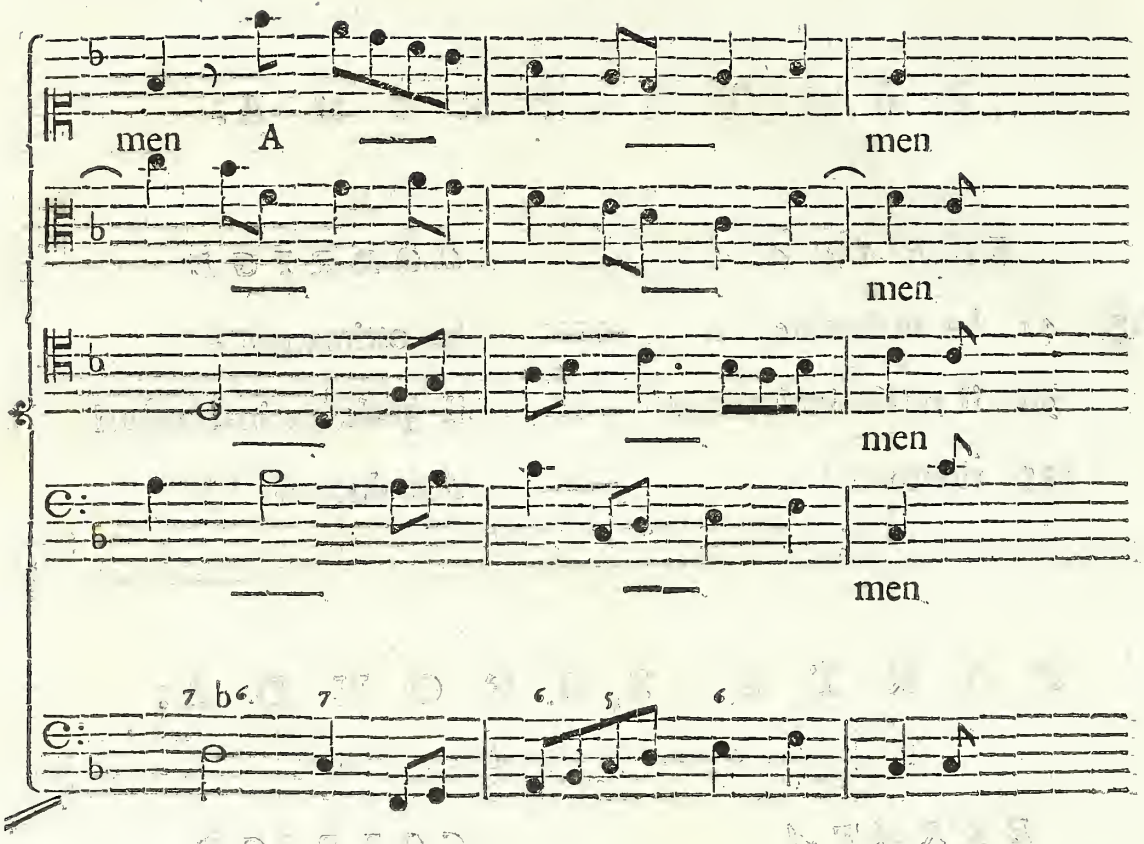



nam ac — ci pe co ro —
ro — nam ac ci — pe co ro —
nam ac — ci pe
nam
nam ac ci — pe coro —
co ro
ac — cipe co — ro —


nam quam ti bi Domi-
nam quam ti - bi Do - mi -
nam quam ti bi Dominus prepa-
nam quam tibi Do - mi nus
nus prepara -
nus pre pa - ra -
ra -
pre pa ra -

Ecco il promesso Saggio, *in cui alla* Proposta *corrisponde la* Risposta *con ordine inverso.*





FINE DELLA SECONDA ED ULTIMA PARTE.

PARTE PRIMA.

	ERRATA		*CORRIGE*
Pag. 41	ha ottimante	—	ha ottimamente
96	il quale inalzandosi	—	il quale va inalzandosi
135	riducono	—	riconducono

PARTE SECONDA.

	ERRATA		*CORRIGE*
Pag. 161	ritaedo	—	ritardo
ivi	bo inculcata	—	ho inculcata
170	della quirita	—	della quinta
212	fedelmento	—	fedelmente
216	si à qui	—	si ha qui
231	ierza	—	terza
237	il qluae	—	il quale